

O CINEMATOPHOTO DE JOÃO DO RIO: FOTOGRAFIAS DE UMA CIDADE EM MOVIMENTO

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

Introdução.

Este trabalho 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).

A pesquisa concentrou-se na coluna semanal de crônicas *Cinematographo*, publicada no jornal carioca *Gazeta de Notícias* entre agosto de 1907 e dezembro de 1910. O período cobre precisamente o Rio de Janeiro pós-reformas, no pleno espírito de sua *belle époque*, tempo de elegâncias e de cosmopolitismo arraigado. *Cinematographo* acompanha a transformação de hábitos sociais e de consumo na Capital Federal de começos de século. Pela ótica do cronista, irônica quase sempre, passa a nossa contumaz pretensão de civilização e desvelam-se as contradições de uma modernidade periférica.

O presente trabalho reclamou um acentuado esforço de contextualização. Para compreender com justeza a crítica em *Cinematographo*, revelou-se mister considerar as circunstâncias que envolveram a coluna. Neste sentido, puseram-se também aqui como objeto de análise o esforço deliberado de civilização na Primeira República, expresso na alegórica Avenida Central; o papel da imprensa como “um canteiro de obras” simbólico no contexto das reformas; a natureza documental da crônica, enquanto escrita da História; e a noção de narrativa fragmentada, cerne da técnica cinematográfica, aplicada na coluna.

Das crônicas, alguns aspectos sobressaíram para a composição deste trabalho. Destacaram-se circunstâncias como o sentido da “novidade” na sociedade carioca – sobretudo quando as salas de cinematógrafo tiveram larga expansão, a partir de 1907. Também as conferências literárias, naquele mesmo ano, conheceram acentuado prestígio por aqui – a coluna destaca a visita do político francês Paul Doumer e do historiador italiano Guglielmo Ferrero, convidado de Machado de Assis. Aliado ao voraz modismo em que estas novidades se constituíram, estava o pretensiosismo da elegância carioca, simulacro de civilização parisiense. *Cinematographo* revela também a permanência de feições coloniais na Capital, resistentes ao projeto modernizador. Outra prova de imaturidade nacional aludida na coluna é o patente estrangeirismo da sociedade brasileira. *Cinematographo* foi veiculador ainda de uma nítida e precisa análise de João do Rio acerca das transformações por que passava a imprensa nacional, sobretudo no que toca a atividade de repórter, que o autor aliás exerceu. Num período em que a imprensa se estabelecia como organização industrial no Brasil, João do Rio, revelando aguda sensibilidade jornalística, retrata o repórter como o protagonista desta nova engrenagem do jornal, alicerçada em grande medida no senso da notícia veloz e sempre renovada, preceito iniludível do jornalismo moderno.

Metodologia.

Esta pesquisa concentrou-se na coluna de crônicas dominical *Cinematographo*, assinada sob o pseudônimo *Joe*, e publicada pelo jornal carioca *Gazeta de Notícias* entre 11 de agosto de 1907 e 18 de dezembro de 1910. O levantamento feito até aqui compreende o período entre

o início da publicação, em 1907, e a última coluna do mesmo ano, em 29 de dezembro. Foram transcritas 21 edições de *Cinematographo*, compreendendo o total de 95 crônicas. As cópias micro-filmadas foram consultadas a partir do acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

A Capital proclamada.

O Rio civiliza-se. O lema, criado por Figueiredo Pimentel no início dos anos 1900, é a síntese do sentimento experimentado pela elite carioca na virada do século. *Progresso e civilização* opunham-se a *atraso e barbárie* na Primeira República, satisfazendo dessa forma a inspiração positivista dos seus ideólogos e criando as condições para o estabelecimento de uma cultura *up-to-date*, para usar expressão comum à época. A entrada do século XX marcava dessa forma o início da *belle époque* tropical, época das elegâncias e do “bom tom”, e da constituição da cidade moderna como ícone do progresso. Livre das agitações políticas da década de 1890, a República lançava naqueles anos o seu projeto de país civilizado. A capital republicana passava a atuar como a vitrine das grandes realizações, fazendo-se microcosmo do país, construído simbolicamente pelos novos ares de cidade cosmopolita que tomavam o Rio de Janeiro no auge da sua bela época.

A prevalência das cidades sobre o campo enquanto centros administrativos do país, que se delineia já na segunda metade do século XIX, se estabeleceu com o novo regime. A reforma urbana, marco das gestões do prefeito Pereira Passos e do presidente Rodrigues Alves, remodela, a partir de 1902, o centro da Capital, programando uma série de medidas sanitárias e impondo às formas da cidade o traço moderno da arquitetura parisiense. Foi, aliás, inspirado no barão de Haussmann – que na década de 1860 dera início a uma reforma urbana na capital francesa –, que o engenheiro Passos reinventa – urbanística e simbolicamente – o centro do Rio de Janeiro.

A Avenida Central, inaugurada em 1905, é o centro irradiador das pretensões de civilização nacionais, e constitui-se, por consequência, no símbolo maior de cidade reinventada. Projetada pelo engenheiro Paulo de Frontin, a avenida expõe no requinte das fachadas e vitrines a marca da sofisticação moderna, afinada com os preceitos da *École des Beaux-Arts* francesa, tendência responsável pela reurbanização dos principais centros europeus. Na Avenida, erguem-se edifícios imponentes como o Teatro Municipal, a Escola de Belas Artes e a Biblioteca Nacional. As vias largas e ventiladas dos *boulevards*, com sistemas de saneamento e de energia elétrica, como cópias das avenidas de Haussmann, surgem no espaço deixado pela demolição dos inúmeros barracos e cortiços que ocupavam a parte central da cidade. A República expurgava assim um passado colonial expresso nas condições de atraso da Capital. Em nove meses, mais de 600 prédios foram demolidos e milhares de pessoas foram expulsas do Centro [1]. Estas habitações insalubres deram lugar à paisagem moderna e cosmopolita da Avenida Central,

expressa entre outras novidades pelo 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 idéias e os hábitos da cidade. [2]

É necessário enfatizar o sentido alegórico da Avenida Central. Na Paris de Haussmann, as grandes avenidas tiveram, além de evidente papel simbólico, a função política de facilitar a contenção de rebeliões pelo exército. No Rio de Pereira Passos, a abertura da Avenida Central é quase exclusivamente um atestado de civilização, procurado através da construção de um cenário – no sentido teatral mesmo, para aproveitar a clássica comparação de Lima Barreto [3]. Aberta em 1904 e inaugurada oficialmente na simbólica data de 15 de novembro do ano

seguinte, a Avenida era o ícone por excelência das transformações operadas pela República. “A Avenida”, escreve Jeffrey Needel, “ tinha sido planejada com objetivos que ultrapassavam em muito as necessidades estritamente viárias – ela foi concebida como uma proclamação.” [4]

A reforma urbana – que inaugurara também a Avenida Beira-Mar – no entanto, ainda não cumpria a totalidade do projeto republicano para a cidade-vitrine do regime. As tradições urbanas, de origem colonial, também haviam de ser suprimidas. Needel elenca a série de normas a que a cidade estava agora submetida. Pereira Passos

proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização de entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim como uma série de outros costumes ‘bárbaros’ e ‘incultos’. [5]

A série de normas tinha como função precípua atacar os vícios cotidianos herdados da tradição colonial. Ao operar no plano dos costumes, a reforma procurava manter certa coerência entre a paisagem cosmopolita das ruas largas, dos *boulevards* e das praças ajardinadas, e o tecido urbano que passaria a compor igualmente este cenário. Além do que, como assinala Nicolau Sevckenko, no fim do século XIX, a Capital polarizou também as finanças nacionais, estabelecendo, além da liderança política, a primazia econômica na esfera nacional [6]. Com isso,

A nova filosofia financeira da República reclamava a remodelação dos hábitos pessoais e dos cuidados pessoais. [...] Muito cedo ficou evidente para esses novos personagens o anacronismo da velha estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas dos novos tempos. [7]

Tem-se, pois, ampliado o quadro da reforma, que encobre muito além da estrutura física da Capital, atendendo antes a uma renovação de costumes - tanto mais distanciados da vida colonial, quanto próximos dos hábitos europeus, sobretudo franceses. Nicolau Sevckenko aponta, confirmando estes aspectos, os quatro princípios que nortearam as mudanças na paisagem carioca:

[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. [8]

Diante das aspirações francófilas da elite aburguesada carioca, não era suficiente a higienização e remodelação urbana da cidade. Cumpria ainda superar a “morrinha colonial” [9] e suprimir as expressões culturais calcadas na tradição popular. Projetava-se assim, na infraestrutura urbana e na regulação dos hábitos citadinos, o cenário da *belle époque* carioca, palco do moderno e do novo – uma prova de civilização e de maturidade cultural, no sentido evolucionista então em voga [10].

A imprensa, um "canteiro de obras".

Ficou clara, portanto, a natureza expressamente simbólica das reformas empreendidas no Rio de Janeiro pela República dos primeiros anos de século XX. Havia ali colocadas duas preocupações complementares – fazer entender o advento da modernidade como consequência do novo regime, importando de Paris os cenários e os hábitos; e tornar a superação de um passado arcaico de colônia exercício necessário às pretensões de nação

adiantada. Mas tornou-se também evidente a necessidade de construir uma paisagem cultural para além das instalações sofisticadas da Avenida e da gente *chic* que circulava pela sua artéria. Neste sentido, a imprensa terá papel fundamental para reverberar – às vezes em contrário, por certo – nas suas páginas o triunfo da cidade que vencida o atraso e se punha já, se não equiparada, ao menos afinada com as nações ditas modernas e adiantadas. Aproveita-se, aqui, a expressão da historiadora Margarida de Souza Neves, ao comparar a atuação do jornalismo de começo de século a um “canteiro de obras” [11], na medida em que cumpria também a tarefa de construir textual e simbolicamente a cidade.

A imprensa carioca, na virada do século ainda não consolidada em absoluto como empreendimento industrial, refletia de maneira muito evidente a influência da literatura. Não a influência que posteriormente lhe reformaria, mas uma que representava a sujeição da linguagem a princípios de narrativa em total desacordo às demandas da imprensa moderna. Influência, neste sentido, sobretudo no estilo da reportagem, dotado de uma linguagem sobejamente rebuscada, pouco concisa e carente de objetividade, além de carregada, algumas vezes, por uma injustificável dramaticidade folhetinesca [12]. A veia literária permanecia como efeito da sinergia, já consagrada no jornalismo brasileiro, entre imprensa e literatura. Configurava-se ali, segundo Nelson Werneck Sodré, um “jornalismo feito ainda por literatos e confundido com literatura, e no pior sentido.” [13]

É deste contato, no entanto, que surge nos anos 1900 uma renovadora geração literária cujo trabalho terá de passar pelas páginas dos jornais. Esta parceria não resultou, nas reportagens, no uso de uma linguagem empolada, como fora sendo feito até ali por redatores presos a uma grandiloquência vocabular e estilística literária inapropriada ao jornal moderno. Pelo contrário, esta geração, escrevendo muitas vezes diariamente, sobretudo crônicas, impulsionará os jornais na direção das reportagens investigativas, gênero caro ao jornalismo moderno [14]. Esta contribuição periódica era paga principalmente em função do prestígio dado pela publicação. Nos jornais publicava-se, mais do que crônicas ou artigos, um nome. Aos poucos, o jornal tornava-se veículo privilegiado de divulgação literária. Ter crônica ou verso publicado ali entrou positivamente na ambição dos literatos nacionais. Sodré resume o teor da relação entre imprensa e literatura naqueles anos, ao dizer que os “homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível.” [15]

Pode-se confirmar esta preconização da notoriedade literária, em detrimento de eventual retorno financeiro, em crônica de Olavo Bilac – desses literatos que melhor se adaptaram ao jornalismo – quando da ocasião do 31º aniversário do jornal carioca *Gazeta de Notícias* – desses jornais que melhor se adaptaram às novas vagas literárias:

Não era eu o único que a namorava [a *Gazeta de Notícias*]; todos os da minha geração tinham a alma inflamada nessa mesma ânsia ambiciosa. Não era o dinheiro que queríamos: queríamos consagração, queríamos fama, queríamos ver o nosso nome ao lado daqueles nomes célebres. Nós todos julgávamos então que a publicidade era um gozo, e que a notoriedade era bem aventurança. [16]

A *Gazeta* firmara-se, no Rio de Janeiro, como o jornal por excelência da classe literária. E dentre os gêneros publicados, será a crônica também aquela que melhor expressará esta parceria. Ao tomar da vida cotidiana a matéria da sua escrita, a crônica, no Rio de Janeiro em constante e intensa transformação, é via privilegiada para narrar a cidade em movimento, ou, tornando à metáfora de Margarida Neves, é potente instrumento simbólico no “canteiro de obras” em que se transformara a imprensa nacional. Isto porque recusa, a crônica, as delongas de reflexões demoradas, e prefere, de outro modo, o fato passageiro e fugidio, tão ao sabor do tempo veloz das cidades modernas. Desta forma, Antonio Candido define a crônica como

aquela que “não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa.” [17]

Na entrada do século, a crônica já ocupava a primeira página dos jornais de feições literárias. A *Gazeta de Notícias*, periódico dotado deste atributo, cumpria desse modo o papel de jornal moderno que muito cedo adotara. De literatura e das paisagens urbanas cariocas, a *Gazeta*, fundada em 1874, por Ferreira de Araújo – “homem de iniciativas saneadoras, tendo reformado a imprensa do seu tempo” [18] –, preenchia o espaço de suas páginas. Esta veia literária, intensificada sobretudo na virada do século, representou alguma estabilidade para os homens de letras da época, já distanciados da vida boêmia que marcara a geração anterior. Bilac dirá naquela mesma crônica pertencer a este grupo que “fez da imprensa literária uma profissão remunerada”. [19] Distanciada, portanto, da falta de compromisso profissional com o ato de escrever, que parecera até ali necessária à pura inspiração literária, e pautada pelos prazos apertados dos periódicos a que servia, uma nova geração literária fazia do jornalismo uma profissão, enquanto este recriava a própria técnica em função destes literatos. Clara Miguel Asperti apresenta o acordo tácito entre o jornal e seus colaboradores, que ao mesmo tempo em

que consagrava os escritores dando-lhes coluna fixas ou esporádicas em suas páginas, também consolidava a *Gazeta de Notícias* como um jornal que prezava a literatura, o diferencial do moderno periódico. O apego aos textos literários enobrecia o jornal popular, dando-lhe, ao mesmo tempo, certo status elevado e matéria interessante a ler para a elite aburguesada. [20]

Desde a sua fundação, a *Gazeta* mantivera, com intermitências, espaço para o folhetim, muitas vezes traduzido do francês. Mas note-se que, sem qualquer interrupção, a crônica semanal ocupou continuamente as páginas do periódico. Deste modo, a *Gazeta* consolidava-se como jornal moderno, atento às novas formas que o jornalismo tomava. Uma diagramação ágil, que privilegiava o diálogo entre a fotografia – ainda incipiente no jornalismo – e o texto, agora com distribuição leve pela página, foi outra das inovações editoriais do jornal. Como assevera Sodré, a *Gazeta* “mostrava como a imprensa brasileira conquistara características definitivas.” [21] Além da crônica e da reportagem investigativa, duas derivadas desse jornalismo nascente, a *Gazeta* passou a publicar, em 1907, como de empréstimo às revistas ilustradas e reafirmando-se como protagonista da imprensa moderna, uma ilustração a cores na primeira página da edição dominical, retratando geralmente assunto da pauta do dia e ocupando, no centro, algo em torno da metade da folha. Ao redor da figura, cumpria-se a vocação literária – poemas e crônicas, sobretudo. No dia 11 de agosto daquele mesmo ano de 1907, dividindo a primeira página da edição dominical com a ilustração de um desastre marítimo, aparece na *Gazeta* a coluna de crônicas *Cinematographo*, assinada por *Joe*, pseudônimo que Paulo Barreto – ou João do Rio – adotara ali mesmo na *Gazeta* havia pouco mais de uma semana.

A crônica como documento.

Cinematographo ocuparia assim a primeira página dominical da *Gazeta* até 18 de dezembro de 1910 [22]. Quando não preenchia sozinho todo o espaço destinado ao texto, tinha a seu lado poemas ou crônicas, algumas vezes a coluna *Binóculo*, de Figueiredo Pimentel, dedicada à vida elegante da cidade e possivelmente a que inaugura o gênero da coluna social. A elegância carioca, aliás, comporá, embora de maneira distinta, a coluna de João do Rio.

Cinematographo trazia normalmente entre três e seis crônicas por domingo, divididas e nomeadas em função dos dias da semana, como espécie de diário, ou revista semanal. Naquele 11 de agosto de 1907, a crônica inaugural da coluna, na posição *Domingo*, contava

da tragédia da embarcação *Andorinha*, episódio também narrado pela ilustração do dia, de título *O inesperado da morte*. As outras crônicas desta edição de *Cinematographo* contavam dos bastidores do Teatro Lírico, das conferências literárias, dos aspectos da cidade de São Paulo, de um passeio pelo “velho mercado” do cais Pharoux.

Como o seu criador dirá mais tarde, ao publicar em livro homônimo algumas das crônicas da coluna [23], *Cinematographo* segue a analogia entre a crônica e o aparelho reprodutor de imagens. Tal como a crônica, “o cinematógrafo é bem moderno, é bem d’agora” [24], sentenciava João do Rio na introdução do volume. E ao entrever esta afinidade do aparelho com o tempo presente, dirá, com a ironia peculiar, ser possível com o cinematógrafo “a agregação de vários fatos, a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo, documento excelente com a excelente qualidade de não obrigar a pensar senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter ideias.” [25]

Das semelhanças com a crônica, gênero que segundo o autor antecede o cinematógrafo, sua evolução natural, é possível destacar, além da transitoriedade já apontada, a função tácita de escrever um tempo que passa ligeiro e não se deixa apreender em demora. Crônica e cinematógrafo, no entrar do século das civilizações urbanas, tomam do cenário das ruas, sempre em movimento, a matéria-prima das suas histórias. Assim, tanto na sala escura como nas páginas dos jornais,

temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...” [26]

Cabe ainda ressaltar da citação penúltima a menção do termo “documento” como atribuição dada pelo autor ao cinematógrafo. Neste sentido, também a crônica é espécie de documento histórico, na medida em que serve de fonte primária para a apreensão de uma determinada época. Esta observação complexifica, de certo modo, a ideia da contingência temporal da crônica – evidenciada pela própria etimologia da palavra –, dada a sua permanência como fonte historiográfica, em fronteira com o ficcional.

Cumprir notar, como salienta Margarida de Souza Neves, que o sentido de “documento” aplicado à crônica carioca de início de século XX, não se confunde com um “dado” histórico. É antes uma “construção” ou “narrativa”, crivada pela ótica do cronista ao selecionar da extensa gama de imagens do cotidiano aquelas que supõe representar de alguma forma o tempo narrado. [27]

Dos próprios cronistas parte o reconhecimento desse caráter documental, dessa suspeita de que a letra despreziosa escreve, na verdade, o espírito da época, recuperado apenas, quando já esta época se desfez, através da releitura atenta daquela despreensão. João do Rio, na introdução de *Pall-Mall Rio*, indicava a natureza documental daquele volume de crônicas mundanas, ao confessar-se

da opinião que para exprimir a metafísica e a ética da cidade só um livro seria completo: o que desse uma lista de nomes de cuja influência dependessem os pequenos fatos frívolos - que são os únicos importantes. E esse livro não seria apenas para a meditação filosófica. Seria também o espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro. [28]

Na *Gazeta*, Olavo Bilac partia da mesma ideia para enunciar o valor histórico que a crônica tomava naquele princípio de século:

Se houvesse leis e regulamentos a que se pudessem sujeitar os cronistas, gente radicalmente fantasista e insubordinada, - todos eles seriam obrigados, ao fim de cada ano, a reler todas as suas crônicas, e a resumi-las numa página sintética, escrevendo assim, para uso e edificação da

posteridade, a história de cada período de doze meses; no fim de um decênio, as dez crônicas, resumidas anualmente, seriam ainda apertadas e espremidas em uma só crônica; ao cabo de cada século, um historiador trituraria no almofariz da sua crítica os elementos das dez histórias deceniais – e estariam assim escritos, sem grande trabalho, os fastos da civilização. [29]

Deste modo, torna-se nítida a impressão de perenidade que a crônica paradoxalmente assumia para estes autores. De um lado, era matéria a ler nos bondes e não durava mais que o tempo da leitura. De outro, adensava-se a consciência de que a escrita daquele tempo de mudanças vertiginosas – para aproveitar adjetivo caro a João do Rio – passaria pela ótica do cronista. Estes “documentos” guardavam, portanto, os movimentos de um Rio de Janeiro em turbulência – não política, como estivera anos antes, mas sobretudo cultural.

Convém definir, no entanto, os limites de atuação da crônica enquanto documento histórico. Como já apontado, a crônica é documento construído simbolicamente, distante, portanto, da objetividade histórica. Desta maneira, o cronista não se pretende historiador, mas atua como espécie de investigador do cotidiano, cuja tarefa seja deixar ao “historiador futuro” os traços sociais característicos de uma época, escondidos na vida cotidiana. Note-se que, na visão dos cronistas, o historiador é sempre um terceiro. João do Rio refere-se ao “historiador futuro”, enquanto Bilac delega o trabalho de escrever “os fastos da civilização” a um historiador que “trituraria” as crônicas “no almofariz da sua crítica”. Também Machado de Assis, escrevendo em 1896 na *Gazeta de Notícias*, colocava-se como cronista e expunha, no estilo inconfundível, as definições de crônica e história:

A história é uma castelã muito cheia de si e não me meto com ela. Mas a minha comadre crônica, isso é que é uma velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e grandes, e põe tudo em pratos limpos. [30]

Desta forma, fica estabelecido que os métodos narrativos, embora comunguem muitas vezes do mesmo objeto, engendram ferramentas distintas para investigá-lo. Marcelo Alves apresenta desta forma a tensa relação mantida entre o fazer da história e o da crônica:

O historiador, por exemplo, começa a encarar o cronista como um historiador do cotidiano que, desprovido de rigor metodológico mas dotado de um grande poder de observação e de um *élan* narrativo, lança seu olhar atento e perscrutador sobre uma ampla variedade de aspectos da realidade em que vive, fornecendo assim dados incomuns e revestidos de comentário pessoal — portanto valiosos para a compreensão de fatos e da mentalidade então vigente. A partir disso, o historiador identifica certo parentesco entre o seu ofício e o do cronista, ambos movidos pelo mesmo *pathos*: a curiosidade pelos fatos e o desejo simultâneo de narrá-los. [31]

A crônica, feita de realidade e ficção, torna-se, portanto, matéria-prima para as ciências humanas, na medida em que a escrita revela, mais do que o factual, as impressões do olhar privilegiado do cronista. Na subjetividade inata deste gênero revelam-se as construções simbólicas da cidade. Pela subjetividade, exposta ao exercício criativo do cronista, a crônica permanece ainda como mescla de ficção e realidade, sem que isso prejudique, contudo, a sua autenticidade historiográfica. Pois, como aponta Magali Gouveia Engel, as crônicas são “obras de ficção, mas nem por isso isentas de uma determinada *lógica social*, cuja identificação e interpretação são pressupostos indissociáveis da análise histórica.” [32] O cronista, esse “fantasista” no dizer de Bilac, cria pela escrita a cidade que capta na sensibilidade de escritor, e obedece à expressão leve e humorada que orienta o gênero. É também envolvido, ao contrário do historiador, pelo seu objeto – a cidade –, como o confessava sem pudor João do Rio, em crônica de 1903, pondo-se como seu “filho humilde”, que, “se é dos que menos te podem servir, é, em compensação, dos que mais te sabem amar.” [33] Como repórter da cidade, no que ela tem de objetiva, e como arquiteto simbólico, ao lê-la

e construí-la em letras, o cronista oferece à posteridade este documento escrito nas intersecções entre o jornalismo, a literatura e a história. Assim,

o que o historiador, o sociólogo e o antropólogo buscam na crônica é redescobrir as *descobertas* que o cronista fixou através de seu olhar feito letra ou, dito de outro modo, querem interpretar tudo aquilo que ele foi capaz de inventariar com invenção. [34]

Neste contexto, Renato Cordeiro Gomes reconhece no cronista “um historiador muito especial de sua contemporaneidade.” [35] A referência à “contemporaneidade” é também essencial para situar a delimitação da crônica no espaço da escrita da história. A crônica não escreve do tempo passado nem projeta o futuro – quando o faz, como João do Rio em “O dia de um homem em 1920”, fá-lo para por em ótica ampliada o tempo presente. A crônica tem, portanto, como suporte natural o jornal, cuja validade esgota-se para o leitor no espaço de um dia. Mas, se é plausível considerar na crônica uma utilidade contingente ao tempo curto do jornal, não o será quando a analisarmos na perspectiva do tempo histórico. Isto é, para o leitor do jornal a crônica de dois dias atrás já estará possivelmente obsoleta; para o historiador, distanciado décadas no tempo, a mesma crônica poderá ser do mais profundo interesse.

A consciência desta permanência da crônica enquanto escrita do tempo presente – dificultada, no entanto, pela natureza descartável do jornal, o seu suporte – é provavelmente dos fatores que levaram escritores como o próprio João do Rio a reuni-las em livro, cuja durabilidade é indefinida. A percepção, portanto, de que a crônica servia como documento privilegiado de um tempo, e de que, ao mesmo, estava condenada à desaparecimento nos jornais, lidos uma só vez, justifica, em parte, esta mudança de suporte. Isto discute, de certo modo, a posição de Cristóvão Tezza, quando considera haver “algo incompatível entre a crônica e o livro e a ideia de perenidade que este supõe.” [36] É notório, como exposto, o caráter necessariamente contingente e limitado ao tempo presente assumido pela crônica. Entretanto, é preciso considerar a publicação para a posteridade por uma dupla circunstância – primeiro, a edição em livro é arquitetada sob princípios narrativos bem definidos, isto é, obedece a uma cadência narrativa e cumpre uma organicidade; segundo, a crônica transfigura-se em “documento” e lega às gerações posteriores o retrato de um tempo. Ainda uma vez, portanto, o caráter documental da crônica explica este recurso a um suporte contrário à contingência temporal própria dos textos. Cabe ainda outra citação de Olavo Bilac para ratificar a ideia de permanência que a crônica, paradoxalmente, comporta:

Qual de vós, irmãos, não escreve todos os dias quatro ou cinco tolices, que desejariam ver apagadas ou extintas? Mas, ai! de todos nós! Não há morte para as nossas tolices! Nas bibliotecas e nos escritórios dos jornais, elas ficam, as pérfidas!, catalogadas; e lá vem um dia em que um perverso qualquer, abrindo um daqueles abomináveis cartapácios, exuma as malditas e arroja-as à face apalermada de quem as escreveu. [37]

Um cinematógrafo de letras.

Postos estes argumentos, que consideram a crônica como documento historiográfico legítimo – e até mesmo indispensável no que diz respeito aos movimentos sociais do Rio de Janeiro em princípios de século XX –, é preciso atentar para a especificidade da coluna *Cinematographo* no tocante a esta função. O título da coluna sugere, na verdade, algo mais do que uma novidade. Para além do frenesi causado pela entrada massiva do cinematógrafo no Rio de Janeiro, sobretudo a partir de 1907, interessa-nos aqui o advento, pelo princípio de reprodução mecânica do movimento, de uma sintaxe narrativa inteiramente original. É necessário, pois, entendermos como esta revolução estilística foi operada pelo cronista em *Cinematographo*. Para tanto, partiremos da observação do princípio narrativo pelo qual a coluna é construída. Como fragmentos dispersos e carentes de títulos, divididos apenas pelos

dias da semana, as crônicas parecem não obedecer a uma linha narrativa definida, pelo contrário, soam à deriva na folha. Pode-se, a princípio, suspeitar que se houvesse tomado da fotografia a técnica de eternizar uma imagem condenada pelo tempo, oferecendo um mosaico de imagens fixas. Mas torna-se logo equívoca a ideia, porque é fundamental, aqui, atentar ao princípio de movimento pretendido pela coluna, como analogia ao cinematógrafo. Se a fotografia paralisava o movimento e punha o efêmero da imagem retratada no contato com a eternidade, o cinematógrafo, ao contrário, permite o movimento sempre contínuo, acompanha o fluxo incessante do tempo. É a partir deste pressuposto que *Cinematographo* apresenta uma coleção de fragmentos, de passagens do Rio de Janeiro em princípio de século. A coluna segue o movimento intenso da cidade, mantém-se no ritmo vertiginoso da vida naqueles tempos, sem pretender fazer deste apanhado de fragmentos uma imagem acabada, mas uma que se refaz continuamente. Se aceitarmos, pois, como válida a expressão documental da crônica, de que forma um processo inacabado e contínuo, como o da cinematografia, pode servir como um “documento”, no sentido aqui apresentado?

O estudioso americano Leo Charney oferece valiosas ferramentas teóricas para resolvermos esta contradição aparente. Primeiro, importa saber da conceituação do “instante”, elemento fugaz imanente à modernidade e alicerce da estrutura narrativa cinematográfica. Charney sublinha a incapacidade humana de ativar ao mesmo tempo a percepção sensória e o aparelho cognitivo, isto é, o “instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez” [38]. Com isso, a experimentação do presente torna-se a única forma de conhecê-lo, dada a impraticabilidade do exercício cognitivo, incapaz de apreender o instante sempre mutável. “A cognição”, escreve Charney, “do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante.” [39] O instante, na experiência moderna, existe somente na sua presença sensória, ou seja, no momento único e cognitivamente inapreensível em que é sentido. Assim posto, como é possível guardá-lo, e tornar a ele, para conhecê-lo? Como “exumá-lo”, no sentido expresso por Bilac? Estas questões estão intrinsecamente ligadas ao objetivo desta pesquisa, precisamente o de resgatar um passado escrito sob a forma de fragmentos em movimento contínuo.

É extremamente útil na resolução destas dúvidas o princípio trabalhado por Walter Benjamin no seu *Trabalho das passagens*, ainda inacabado quando morreu o filósofo alemão, em 1940. Entretanto, não haveria mesmo de ser um trabalho completo, como assevera Richard Sieburth, ao comentar que Benjamin “descreve suas Passagens não como um trabalho, mas como um evento progressivo, uma meditação peripatética ou *flânerie*, na qual tudo o que é encontrado por acaso no caminho torna-se uma direção potencial que seus pensamentos podem tomar.” [40] Estas passagens, escritas em pedaços de papel, distantes da linearidade do livro e de uma lógica narrativa sequencial, permitiam, entretanto, uma colagem conceitual a exemplo da montagem do cinema [41]. Benjamin escreve: “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exhibir.” Torna-se, aqui, inevitável a comparação destas ideias com aquelas da introdução do volume *Cinematógrafo*.

“Não é preciso dizer nada. Somente exhibir.” O cinematógrafo, pois, exime da “obrigação de pensar”, como sentenciou precocemente João do Rio, antevendo em décadas a formulação de Benjamin. O filósofo alemão pretendia, ao evocar o conceito da fragmentação narrativa, “transportar o princípio da montagem para a história.” [42] Denota-se de maneira explícita o valor da cinematografia enquanto escrita da história contemporânea, alicerçada nas premissas da modernidade. A tarefa de escrever a história através do conceito da montagem de fragmentos foi percebida por Benjamin como um exercício compulsório, dado que se tornava a única forma de experimentar um passado também fragmentário, incapaz de oferecer-se à linearidade narrativa. Isto é,

A experiência de vagar pelo *Trabalho das passagens* estaria o mais perto possível da experiência perdida de vagar pelas passagens. As passagens seriam não apenas exumadas, mas revocadas, reexperimentadas. O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria. [43]

Afinado a este conceito de uma história escrita em fragmentos e construída através da montagem própria da técnica cinematográfica, João do Rio expõe o protagonismo deste novo instrumento de narrativa histórica, ao escrever que “um rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vez mais que um volume de história – mesmo porque não tem comentários filosóficos.” [44]

O retorno ao instante fugaz captado pelo fragmento constitui-se, na perspectiva benjaminiana, em uma tarefa igualmente sensória. Como atesta o teórico da Escola de Frankfurt, “o passado pode ser apreendido somente como uma imagem que se acende no momento em que pode ser reconhecida e jamais é vista novamente.” [45] O resgate do passado efetua-se na evocação do tempo vivido, no sentido da experiência sensória. Captado pelo cinema, o registro do “instante” é em si um registro histórico de um presente que, de outra forma, seria inapreensível. Esta memória, produto da técnica cinematográfica, só por meio dela pode acessada novamente. A tarefa de “exumar” um tempo construído no bojo da experiência moderna reclama experimentar este tempo nas mesmas formas com que foi escrito, no caso aqui estudado, pela ótica cinematográfica. Nisto encontra-se a inequívoca assimilação moderna da coluna *Cinematographo*, dada a circunstância de pretender fazer-se filme que, revisto, permite compreender aspectos singulares da cidade passante, seu objeto. Façamo-nos então espectadores deste cinematógrafo operado por João do Rio. Deixemos correr à tela as imagens de um tempo que não se deixava fixar.

A cidade em transição.

Cinematographo escreve do “agora”, ou antes, oferece-o à vista. Neste sentido, é importante notar que as crônicas, com raras exceções, usam como conjugação o tempo presente para dar a ver as imagens, que parecessem correr na tela, como fossem mesmo fitas de cinema. Convém, no entanto, saber que a coluna é em certa medida heterogênea neste aspecto estilístico – ora é essencialmente ótica, ora recorre a ideias um tanto abstratas. Permanece, contudo, o sentido da montagem, há pouco explanado.

E chegamos, portanto, à matéria histórica que estas fitas, evocando sempre um presente, legaram ao “historiador futuro”, como o disse João do Rio. Talvez não seja de todo forçado dizer que, guardadas as devidas proporções, o jornalista carioca fez, como Benjamin, o seu “trabalho das passagens” (vale aqui como metáfora) – em *Cinematographo*, os fragmentos literários, óticos e livres à montagem subjetiva, representam a experiência fragmentária moderna de uma cidade em movimento. Para exumá-los – o verbo aqui é muito correto, se considerarmos estas crônicas, a maioria inédita em livros, como “impressões mortas” de um passado perdido, aguardando a exumação – tornamos a experimentar o choque de imagens que se operava em um Rio de Janeiro agitado. Desta leitura – ou, para aproveitar a analogia, desta sessão de cinematógrafo – é possível depreender dos fragmentos as intenções escondidas nos movimento de câmera do operador, o cronista. Mais conhecido pela polarização dos objetos a que se propôs investigar – a miséria urbana e a vida elegante da elite carioca –, em *Cinematographo* João do Rio apresenta um Rio de Janeiro já transformado pelas intervenções republicanas, e representa o observador posto entre o “velho” e o “novo”, acompanhando o movimento da cidade colonial a um estado de entusiasmo pelos ares modernos que pretendia assumir. Cidade que procurava com insistência convencer, a si e ao mundo, seus atributos de civilização. Mas o papel do cronista neste “canteiro de obras” da

imprensa carioca será, aproveitando a metáfora, o de um engenheiro algo desconfiado da estrutura dos alicerces. Ele reconhece a melhora, aplaude os investimentos que acreditava necessários, mas, crítico e sóbrio, aponta para os defeitos de estrutura e revela os seus desníveis. A obra é a cidade do Rio de Janeiro – naquele momento, metonímia do país – e o seu tecido urbano e social remontado pela reforma de Pereira Passos. Ou ainda se o tivermos, a João do Rio, por um operador de cinematógrafo, ter-se-á à tela deste filme o cenário revigorado do Rio de Janeiro, expresso na Avenida Central, por onde circula a mundanidade carioca. Mas a câmara que opera faz movimentos insuspeitados e originais, e procura ângulos que revelem além da aparência imediata.

É preciso tornar à analogia entre crônica e cinematógrafo surpreendida por João do Rio para compreendermos como se operou o senso crítico de cronista em *Cinematographo*. Podemos notar, na analogia apresentada, a dissociação do aparelho com a obrigação de pensar, “senão quando o cavalheiro teima mesmo em ter ideias.” Com efeito, nisto reside em parte o limite da analogia, pelo menos se tomarmos como exemplo a coluna *Cinematographo*. Ali João do Rio assume o papel deste que “teima em ter ideias”. A natureza mesma da crônica, se não permite a divagação demorada e exaustiva, não impede o flerte com a opinião declarada. Virá esta opinião pelo comentário solto e pela frase escrita aparentemente ao acaso, recusando a sisudez intelectual própria dos artigos de fundo. Em João do Rio, a ironia, outro elemento peculiar da crônica, servirá também na acidez da crítica.

Cinematographo, ao narrar o Rio de Janeiro no alvorecer do século XX, na subjetividade do narrador que, ao mesmo tempo em que exhibe as imagens lança, aqui e ali, as impressões de cronista, revela uma cidade em contradição. Substantivo, aliás, aplicado com recorrência a João do Rio. Ao construir simbolicamente o Rio de Janeiro neste “cinematógrafo de letras” – expressão do próprio autor –, João do Rio já apontava para as contradições desta modernidade periférica – expressão cultural de uma república feita de improviso [46].

Impressões polifórmicas.

Cinematographo é uma montagem de imagens de um Rio de Janeiro de múltiplas faces. Mas que imagens correm à tela neste apanhado de cenas? Naturalmente, os espaços da vida social carioca, sobretudo do centro da cidade, palco da Avenida Central, das elegâncias, da gente *chic*. *Cinematographo* exhibe impressões as mais variadas: teatros, banquetes, cafés, diálogos, personalidades, encontros, conferências, cartas, jornais, letras, e tudo o quanto poderia produzir imagética e simbolicamente aquela cidade. Caleidoscópio dos movimentos urbanos, apenas o cinematógrafo pode reunir estes fragmentos. Pois, como escreve João do Rio, “é a única [arte] que reproduz o poliformismo integral da vida [...]” [47].

Poliformismo, é correto dizer, estendido aos aspectos formais e temáticos da escrita. Como dito há pouco, a coluna é um apanhado algo heterogêneo de imagens – e de ideias também – do Rio de Janeiro do fim da década de 1900. A presente pesquisa concentrou-se em examinar mais detidamente alguns pontos capitais – como a crítica ao estrangeirismo carioca – que irão reverberar nas produções posteriores de João do Rio, em *Cinematographo* apenas indicados. Privilegia-se aqui recuperar as imagens que contribuem nesta “exumação” do tecido social e urbano do Rio de Janeiro.

No entanto, cumpre anotar aspectos formais igualmente relevantes da coluna, a começar pela característica imagética que ela contém, ponto recorrente já examinado pelo viés teórico. Como eficaz exemplo, a primeira edição da coluna, de 11 de agosto de 1907, traz crônica sobre um passeio de elegantes pelo “velho mercado” do cais Pharoux. Evidencia-se de imediato o apuro estilístico na descrição da cena – que começa ainda fora do mercado – em imagens que se demoram um pouco, em frases mais longas, como a reforçar a sensação de calma que transmite aquele cenário noturno.

Quatro horas da manhã. O Rio ao amanhecer, guardando no negror do céu a chama apagada das estrelas. [...] Um rumor de folhagem, de árvores curvadas, de tristeza, de amargura, passa pelos *boulevards*, e a candelária de luzes que se distribui pelos cais, pelos passeios marginais dos *squares*, tem qualquer coisa de funerário. [48]

Depois, no “velho mercado”, o cronista oferece a imagem dos tipos humanos que já começam a circular por lá nas primeiras horas da manhã.

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. [49]

Aqui, uma vez mais, a descrição demora-se nos pormenores da cena. Se, como veremos, as cenas da vida elegante serão caracterizadas pelos cortes rápidos e abruptos, ao descrever um cenário da tradição carioca, ainda imune às reformas, o cronista adota um ritmo um tanto mais vagaroso, em frases que se estendem. *Cinematographo* aqui filma um tempo distinto daquele vertiginoso vivido na modernidade, um tempo modorrento e que deixa ver em demora. Tempo em total desacordo com aquele experimentado na vida urbana transformada.

Oposto pelo vértice está o tempo dos salões, dos cafés, das confeitarias, da Avenida. É pelo recorte ligeiro que passa neste *Cinematographo* os cenários da “Confeitaria Cavé”, na Rua Sete de Setembro.

Cinco horas. Cavé. *Five-o'-clock tea*. Interior branco e oiro. Decorações da nuance 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. A “*boite Cavé*” – já a chamou alguém. Cadeiras austríacas destoando daquela notinha de confiança do *rentier* francês nas colônias. Dois *garçons*, um com o tipo clássico e inconfundível do *garçon* carioca, outro caminhando para a própria gordura, italiano de olhar nostálgico, onde seria possível ver mandolinatas se esse homenzinho não falasse com segurança um detestável francês. [50]

Destaca-se aqui o referido corte abrupto de imagens, que privilegia o movimento. As primeiras quatro frases não trazem mais que quatro palavras cada uma. Nota-se o olhar corrido da câmera: “Espelhos. Sala pequena, portas envidraçadas.” Este é olhar urbano reconicionado pelas sensações que a técnica moderna permitiu à experiência humana. Como o automóvel transformava a noção de velocidade e transpunha em muito os limites do homem, o cinematógrafo alterava a percepção visual, agora operada em fragmentos e condicionada pela montagem do operador.

Há outras considerações de interesse em aspectos mais isolados da coluna. Há espaço, por exemplo, para um tom explicitamente confessional, ao João do Rio explicar, a desistência de concorrer a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, dizendo ser “desolador ter que travar lutas, contar votos, incomodar tantos amigos...” [51], referindo-se aos controvertidos pleitos opondo os apadrinhados do barão do Rio Branco aos demais concorrentes à vaga.

Há também alusões à decadência teatral carioca, como na crítica à burleta *Céu com escritos*, de João Cláudio, em que confessa haver tido a “sensação de uma vertigem caleidoscópica da celebrada decadência do nosso teatro.” [52] Outra crítica dirigida, com alguma recorrência, é ao então prefeito Souza Aguiar, como contraposição à grande estima que a coluna dedicava ao predecessor Pereira Passos. Neste sentido, escreve o cronista, depois uma veemente defesa da administração de Passos: “[...] a mim pareceu que S. Ex. [Souza Aguiar] compreende a atividade e o cuidado da cidade – de outra maneira...” [53].

Entretanto, a pesquisa privilegiou alguns tópicos mais expressivos de *Cinematographo*, que servem ao conjunto dos estudos referentes à modernidade nos trópicos, como se convencionou chamar a experiência moderna carioca de inícios de século XX. Com isso, assomam pontos capitais, como o sentido da “novidade” na sociedade carioca – o nome da coluna é também indicativo disto –, as contradições da gente *chic* da cidade, e o desnível entre as nossas pretensões de civilização e as reais condições do nosso progresso. Aqui, aflora uma declarada exceção: enquanto o Rio de Janeiro, expressão metonimizadora do país, expõe estas contradições de maneira evidente, São Paulo torna-se, na coluna, a cidade em que melhor se expressa o sentido de civilização preconizado por João do Rio. Por fim, coube ainda tratar aqui um retrato da imprensa moderna feito pelo cronista, em uma demonstração de profunda sensibilidade jornalística, uma nítida e precisa análise dos novos rumos que tomava o jornalismo brasileiro naquele princípio de século.

“Novidades! Surpresas! Novidades!”

Cinematographo acompanha o tempo das coisas novas, como o próprio aparelho que empresta nome à coluna. O cinematógrafo chegara ao Rio em julho de 1896, mesmo ano em que o historiador americano William K. L. Dickson definiria o aparelho como o “escopo da nova era” [54].

É certo que, ao lado das intervenções urbanas na Capital, o aprimoramento das tecnologias de reprodução mecânica de sons e imagens transformava o imaginário da elite carioca. A fotografia já se tornara hábito de diletantes, como notaria João do Rio em crônica de 1908: “Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa.” [55] Não era incomum também ter-se em casa aparelhos como fonógrafos ou gramofones, segundo informa Flora Süssekind [56]. Mas o espetáculo mecânico de reprodução seria potencialmente elevado com a chegada do cinematógrafo.

A primeira exibição no Brasil, a 8 de julho de 1896, em uma sala da Rua do Ouvidor reservada para convidados e jornalistas, provocou reações as mais exaltadas na imprensa. O *Jornal do Comércio* apresentou assim o cenário em que se passara a exibição, e narrou os episódios do ritual:

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se [57].

Note-se a preocupação em descrever o aparelho, seu funcionamento e as circunstâncias da exibição. Neste primeiro momento, a técnica ainda era motivo de espanto. Flora Süssekind reconhece nesta postura “um misto de cautela e deslumbramento” [58], com o qual a sociedade carioca estaria envolvida neste primeiro momento envolvida. No Brasil, as primeiras alusões literárias ao cinema preocuparam-se com o ritual das exibições, os seus efeitos e implicações morais. *Cinematographo* se ocupará mais exatamente com estes dois últimos aspectos, como veremos a seguir.

As primeiras revistas de crítica cinematográfica apareceriam somente no fim dos anos 1910. Na entrada do século, portanto, o cinematógrafo é uma novidade mecânica, aparelho que exprime, na conotação mágica com que foi comum ser aproximado, novos horizontes de tecnologia. Mas é precisamente em 1907 que a novidade entra em definitivo no rol das diversões mundanas cariocas. Foi neste ano que, com a eletricidade produzida pela companhia de energia Light, o cinema experimentou um crescimento vultoso de salas fixas destinadas à exibição. Vicente de Paula Araújo registra, entre agosto e dezembro de 1907, a abertura de 18 salas de cinema no Rio, a maioria na Avenida Central [59]. O *Cinematógrafo Pathé*, um dos mais emblemáticos do período, que estrearia em 18 de setembro daquele ano, anunciava assim

as novidades da máquina: “Espetáculo de projeções animadas isentas de trepidação, claras e perfeitas. Novidades! Surpresas! Novidades!” [60]. O teatro carioca rendeu-se também à novidade da época. O Lírico anuncia, em 22 de setembro, a estreia do seu “*Cinematographe Moderne*”:

Novo repertório de interessantes cenas cômicas e mágicas coloridas. [...] Cinematógrafo falante: a maior novidade da época, a ilusão composta por meio do fonógrafo em combinação com o cinematógrafo. Espetáculos morais e recreativos. [61]

O Teatro Carlos Gomes, empresa de Paschoal Segretto, anuncia a “exibição de vistas do 4º campeonato de Luta Romana” no seu *Biógrafo Pathé* [62]. Também aderem à moda o Teatro Apolo e o Recreio Dramático. Assim o cinematógrafo transformava-se na “nevrose” carioca daquele começo de século.

De agosto a dezembro de 1907 – período de publicação da coluna analisado neste ensaio – foram instaladas, como apontado, quase duas dezenas de salas fixas de cinematógrafo no Rio de Janeiro. Há, entretanto, neste mesmo espaço de tempo, apenas duas crônicas dedicadas à máquina. A crônica do dia 29 de setembro apenas cita o cinematógrafo para comentar das manias tão peculiares ao público carioca. O aparelho não é ainda objeto de preocupação do cronista. É o hábito do homem moderno que chama a atenção, perspectiva que aliás será constante em *Cinematographo*. João do Rio então alude, pela primeira vez, ao aparelho-título da coluna:

Cinematógrafos... É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos. O carioca é bem o homem das manias, o bicho insaciável e logo saciado das terras novas. Toma um prazer ou um divertimento, exagera-o, esgota-o, aborrece-o e abandona-o. [...] Em todas as praças há cinematógrafos, anúncios, ajuntando milhares e milhares de pessoas. Na Avenida Central [...] a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e deixa a gente esperando um tempo infinito na calçada. [63]

Parece mesmo correta a ideia de que os cinematógrafos logo se transformaram na mais concorrida das novidades do Rio de Janeiro. No dia 25 de agosto, a *Gazeta* publicava na seção de anúncios este aviso do *Grande Cinematographo Parisiense*:

À vista da enorme concorrência que tem tido as funções do cinematógrafo, à noite, retirando-se numerosas pessoas privadas de assistirem a este magnífico espetáculo por falta de lugar, o proprietário resolveu realizar também funções durante o dia, de hora a hora, a começar das duas horas. [64]

Bilac reconheceu no cinematógrafo a “ocupação habitual dos desocupados do Rio.” [65] Dizia um famoso médico da época, Humberto Gotuzzo, ser a mania dos cinematógrafos “uma nevrose!” [66] É curioso notar que, apesar da patente popularidade do aparelho na vida social carioca, João do Rio não dedica a ele um grande esforço de análise. A coluna já segue, por certo, o princípio de fragmentação das imagens, mas do cinematógrafo, de cuja técnica tomou a forma, preserva certa distância no que diz respeito a tratá-lo como objeto de investigação. Limita-se, em princípio, a tomá-lo antes como um modismo carioca – passageiro como todos os outros – do que como um objeto para conceituação teórica em si. A coluna apresenta o aparelho, neste primeiro momento, como indício de um atestado maior: a volatilidade das manias cariocas. Depreende-se deste “delírio” em que se transformaram as sessões na Avenida Central um traço já conhecido da personalidade do tipo urbano do Rio de Janeiro. É por este viés que João do Rio escreve em seguida: “O carioca é volátil como o tempo e a

questão era descobrir um barômetro, porque além do maxixe e do *vissi d'art*, não há nada neste país que tenha resistido a cinco anos de vida.” [67]

Apenas em 1909 o cronista escreveria, em diferentes versões, na *Gazeta de Notícias* e em *A Notícia*, a contundente defesa do cinematógrafo como expressão maior da vida moderna, que abriria o volume *Cinematographo*. Por enquanto, chama-lhe a atenção apenas o reflexo mais imediato da novidade, qual seja, a sua inserção no círculo febril de modas que se instauravam na Capital. Podemos conjecturar que a dedicação a dissecar o caráter “extra-moderno” – como João do Rio o chamou – do aparelho, aparecendo apenas em 1909, explica-se na desconfiança que o cronista talvez tivesse no prolongamento deste estado de absoluta curiosidade que a máquina despertara entre os cariocas. O ano de 1907, com a profusão de salas, estabeleceu o cinematógrafo no Brasil [68]. No ano seguinte, início da “bela época” do cinema brasileiro – como a chamou Paulo Emílio Salles Gomes – tem-se o gradual crescimento da produção de fitas no país, adquirindo já o cinema algumas características propriamente nacionais, além de haver permanecido em progressão o número de salas e de espectadores. O cinema, em 1909, ano da publicação da coletânea de crônicas homônima à coluna e da fase áurea da experiência cinematográfica nacional, reclama uma análise mais detida e acurada no que diz respeito ao seu lugar na modernidade. É o que João do Rio fará naquele ano.

Mas em 1907 o cinematógrafo é ainda uma novidade – um aparelho, como escrevia a revista semanal ilustrada *Fon-Fon!* em setembro daquele ano, recomendado “ao público elegante, como uma diversão digna do Rio modernizado” [69]. Embora o cinematógrafo já houvesse despertado a atenção de João do Rio – como o atestam o título e as características da coluna, já comentados –, neste primeiro momento é mais provável que o cronista mantivesse ainda certa reserva à novidade, pela razão de afigurar-se ela, naquelas circunstâncias, em mero modismo dos *chics* cariocas. Como veremos, as pretensões de civilização deste modelo urbano se tornarão o alvo por excelência da aguda ironia do cronista.

Na outra crônica em que temos o cinematógrafo como referência, datada de 24 de novembro, há explícita a assimilação da narrativa fragmentária e imagética que o cinematógrafo inspirou na coluna. Ao dar a ver – “dar a ver” aqui é mais justo do que “escrever” ou “comentar” – o cenário de uma estação em que se encontram alguns tipos urbanos da cidade, e no qual se instala, como centro em torno do qual aqueles orbitam, um cinematógrafo, o cronista cumpre positivamente a expressão cinematográfica da crônica.

A estação [...], às 7 horas da tarde. Já anoiteceu. Reverberação de focos elétricos. Trainways chegam vazios e logo se enchem. A multidão cromatizada de sempre. [...] brasileiros, ingleses de revista na mão e sapato branco, moços de comércio, *sportmen*, um aluvião de gente, conhecida na porta da rua de S. José e inteiramente anônima na outra, onde um cinematógrafo funciona para a população. [70]

É do cinematógrafo que o cronista vê chegar gente conhecida, como o “grande e incomparável” Euclides da Cunha, que “visita-os a todos” [71]. Diante de tantos homens indo às sessões, conclui: “É a mania, é a doença da cidade.” [72] Permanece, pois, com a atenção e a crítica voltadas ao acentuado frenesi que o aparelho causou por aqui. Ficaria adiada a preocupação com o lugar que o cinematógrafo reclamava na vida moderna, tarefa levada a cabo dali a dois anos.

Os modismos cariocas, como asseverava o cronista, não resistiam ao tempo. Muito provavelmente por não atenderem às suas demandas específicas, como faria o cinematógrafo ao tornar-se ícone iniludível da vida moderna. Mas na esteira destas novidades passageiras, ainda era moda no Rio de Janeiro o gosto pelas conferências literárias. O historiador Brito Broca esclarece como surgiu entre nós esta “epidemia insuportável”, na expressão de Medeiros e Albuquerque: “Habitados a imitar em tudo os franceses, adotamos aqui a

conferência, logo após a sua implantação em Paris.” [73] A primeira década do século será o tempo por excelência das conferências literárias, que consistiam em palestras – preferencialmente feitas por personalidade de renome – sobre temas que orbitavam geralmente entre a filosofia, as letras ou a política. Caracterizava-se, entretanto, por um pronunciado sofismo, ancorado no ornamento intelectual. O período coberto por *Cinematographo* é justamente aquele em que se observam nestas conferências a veia da poesia parnasiana. Broca desacredita, assim, o pretensível valor literário daquelas conferências:

Lendo-as hoje vemos como soam falso, como atendiam ao gosto de um auditório geralmente fútil, corrompido pela ênfase, o rebuscado, a literatice. Não seria demais ver em muitas conferências nos moldes aludidos uma expressão inferior do parnasianismo. [74]

Aqui cabe uma vez mais a crítica de *Cinematographo*. Crítica concentrada muitas vezes neste “auditório geralmente fútil” que se supõe erudito. A primeira referência ao gênero importado de Paris aparece logo na primeira edição da coluna, em 11 de agosto. Ao falar da “conferência popular” lançada pela Associação Cristã dos Moços, o cronista denuncia de imediato a natureza supérflua das conferências em voga na época, mas relativiza o gênero:

No momento em que [...] toda a gente faz conferências tomando a atenção do auditório com assuntos de uma frivolidade menos que possível, os diretores da útil associação aproveitam a corrente e criam a conferência popular, a narrativa das profissões por pessoas abalizadas e pessoas desejosas de aprender alguma coisa. [75]

Fica claro, portanto, que João do Rio não condena puramente o gênero, mas a patente futilidade das palestras e o esnobismo do público ouvinte, então usuais. Havia na conferência, assim, um sentido prático anuviado pela literatice. Preferia-se o floreio verbal, ao gosto parnasiano. É a partir deste princípio que João do Rio condena, em 18 de agosto, o projeto lançado pela polícia fluminense de ensinar, por meio de conferências, policiais o “o modo de apanhar gatunos.” [76] Ao invés de conferências, o cronista sugere “explicações práticas, leituras” [77], reafirmando o senso prático que se perdia muitas vezes em construções estilísticas ornamentais. A usual predileção pelo uso ornamental da palavra, e o distanciamento deste sentido prático, é analisada por Sérgio Buarque de Holanda, no seu *Raízes do Brasil*, obra em franca consonância à vaga modernista dos anos 1930. O historiador paulista assinala um “traço constante de nossa vida social: a posição suprema que nela detém, de ordinário, certas qualidades de imaginação e ‘inteligência’, em prejuízo das manifestações do espírito prático ou positivo” [78]. A assertiva é extremamente útil para compreender o prestígio que mantiveram por aqui as conferências literárias. A ideia, indo ao encontro daquela apresentada em *Cinematographo*, expõe um caráter moderno em João do Rio, que rejeita o teor frívolo das conferências, preferindo a palestra prática, educativa. Buarque de Holanda continua:

[...] a verdade é que, embora presumindo o contrário, dedicamos de modo geral, pouca estima às especulações intelectuais – mas amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara. É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e ação. [79]

Isto expressa bem o sentido da adoção destas conferências no Brasil, e o terreno fértil que elas encontraram por aqui. É plausível ainda explicar o êxito do gênero por dois sentidos: o primeiro diz respeito ao caráter mundano que estas conferências traziam, revelando-se espécie de *divertissement* da elegância carioca; o segundo, complementar àquele, explica o

sucesso das conferências a partir de uma expressa pretensão erudita das classes aburguesadas cariocas. É justamente o que chama a atenção do cronista quando assiste a uma palestra do renomado político francês Paul Doumer, na *Associação dos Empregados do Comércio*. A começar, logo o cronista define as conferências como “espécie de nevrose”, [80] aspecto do comportamento social experimentado à exaustão na modernidade urbana. Em seguida, João do Rio reforça o caráter frívolo das palestras: “Tanto faz que um conferente seja um sujeito sem preparo, incapaz de dizer coisas que não sejam tolices ou já pelo seu nome tenham conquistado a fama de notável.” [81] Mas é sobre o público ouvinte que recai a observação privilegiada de cronista:

Mas 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 Schimidt cabeleireiro até o cardápio dos hotéis. E por isso talvez é que cada vez se sabe menos português. [82]

Na passagem, já assoma uma característica capital em *Cinematographo*. Além de perguntar-se sobre “ar entendido” daquela gente, a que vai constantemente ironizar, o cronista põe em discussão o desinteresse pela língua nacional então evidente nas classes letradas. Este é, talvez, no conjunto da obra do escritor pré-modernista, o ponto em que reconhece o aviltamento a que os valores nacionais, sobretudo a língua, estavam submetidos em função do nosso contumaz estrangeirismo. Veremos, mais adiante, como se apresenta em *Cinematographo* esta característica seminal em João do Rio.

Por enquanto, mantendo como objeto de análise as impressões do cronista sobre a voga das conferências literárias – sobre as quais ele comenta não haver “amador e *raté* literário que não queira fazer uma” [83] –, teremos, em 13 de outubro, crônica sobre as – sem exagero – históricas conferências do eminente historiador italiano Guglielmo Ferrero. Pois, como afirma Brito Broca, depois da visita de Ramalho Ortigão ao Brasil, em 1887, nenhum outro escritor fora recebido com tanto entusiasmo como ele o foi [84]. O convite havia sido feito por Machado de Assis, em nome da Academia Brasileira de Letras, que presidia. As conferências tiveram lugar no Palácio Monroe, construção do engenheiro e então prefeito Francisco de Souza Aguiar, a quem aliás João do Rio tentava continuamente vincular à obra, em sentido um tanto crítico. Nesta crônica, por exemplo, escreve que o Palácio Monroe foi “a única ideia realizada em dez anos do Sr. General Aguiar.” [85]

As conferências de Ferrero foram possivelmente um dos mais concorridos eventos da elegância carioca em 1907. A despeito da presumível relevância histórica que estas palestras viessem a ter – dissertando geralmente sobre a Roma Antiga –, as conferências de Ferrero, a exemplo das demais, eram um *acontecimento* social. Como exposto parágrafos acima, neste gênero convergiam diversão mundana e um tanto de complexidade temática e verbal, como a satisfazer as pretensões eruditas da plateia. Brito Broca escreve que, nas conferências, as mulheres “iam com o espírito de quem vai ao chá-dançante, e os homens acorriam, em parte, para ver as mulheres.” [86]

Foi este espírito que as conferências de Guglielmo Ferrero encontraram no Rio de Janeiro. O historiador italiano, falando sobre o império romano talvez com a mesma erudição com que Paul Doumier falara sobre a França havia pouco, concentrara as atenções da cidade. Mais uma vez, este suspeito interesse erudito chama a atenção de João do Rio.

As conferências de Ferrero são realmente a grande moda. Se dissessem ao velho Mommsen que a história romana seria um dia em todo o mundo assunto palpitante e de grande interesse para a sociedade elegante, o velho Mommsen bateria o pé e protestaria contra o disparate. Entretanto, é o que se vê. [87]

Assim o cronista vai dizer que “Ferrero é a coqueluche do Rio.” [88] Novamente, é sobre o público espectador daquela conferência que recai a ótica aguda de João do Rio. Deste modo, ele escreve que todas as “*professional beauties*, todas as *leading beauties* da elegância, e os homens de maior colocação na política, na magistratura, na alta finança lá apareciam e o Palácio irradiava.” [89] Muito irônico e, por isso mesmo, elucidativo sobre a genuína condição intelectual da plateia é o diálogo entre duas senhoras transcrito – da realidade ou da licença imaginativa do cronista – desta forma: “A propósito, da corrupção antiga e moderna, as damas que o ouviram estavam admiradas da pobreza de Roma. – Que? Pois então era esse o luxo de Roma?” [90] E estendendo o tom irônico, o cronista comenta da aprazível sensação de saber e erudição que as conferências deixavam àqueles que iam ouvi-la: “Mas essas conferências de Ferrero não vêm só fazer discorrer de coisas antigas, renovam um pouco a cultura da gente *up-to-date*, vêm principalmente demonstrar o nosso grau de assimilação e de compreensão.” [91]

É significativo o comentário. Ao dizer que as conferências de Ferrero não vinham “apenas discorrer de coisas antigas” – com efeito, a matéria mesma das apresentações –, João do Rio torna muito claro o sentido que assumia entre nós mesmo uma palestra de evidente cunho intelectual. Isto é, estas “coisas antigas”, às quais aparentemente ignora a elegância carioca, não são ali o cerne da apresentação. Neste sentido, importam menos que a presença de Ferrero em si, que imprime, ela mesma, ares de erudição àqueles que a ouvem. É neste sentido que as conferências “renovam a cultura *up-to-date*”: não por uma atenção disciplinada às “coisas antigas” de que se fala, mas por aquela dispensada à estatura intelectual do palestrante e à erudição do tema, como se isto demonstrasse já a sofisticação cultural do espectador.

Cinematógrafos e conferências literárias – estas parecem ter sido as duas mais pujantes “nevroses” do carioca naquele ano de 1907, se tomarmos *Cinematographo* como um documento legítimo de impressões sociais. Enquanto o primeiro representava, ainda de forma incipiente, uma revolução em todos os sentidos na experiência moderna, no sentido da reprodução mecânica da vida em movimento, o segundo afastava-se da realidade, com uma erudição verbal e um rigoroso plano formal que resultaram, em última instância, no distanciamento entre o escritor e o público [92]. Cumpre aqui ratificar o conceito, pode-se dizer, pedagógico que João do Rio aplicaria ao cinematógrafo. Escrevendo em 28 de agosto de 1909 o artigo “A catedral do cinematógrafo”, no jornal *A Notícia*, João do Rio comentaria sobre o recém inaugurado cinematógrafo *Odeon*, confessando ter resistido “durante muitos dias à tentação de entrar na catedral dos cinematógrafos.” [93] São significativas – além da circunstância de o cronista haver “resistido”, o que confirma a já comentada reserva inicial em relação ao aparelho – as considerações que fará a seguir, reconhecendo definitivamente o lugar do cinematógrafo na conjuntura moderna: “Sim! O cinematógrafo reúne as aspirações do mundo moderno! [...] E ninguém fala do que ele ensina sem parecer...” [94]

Temos aqui manifesto o sentido pedagógico há pouco aludido. Na crônica “A revolução dos *films*”, publicada em 1912 no volume *Os dias passam...*, João do Rio torna a avaliar esta expressa função que o cinematógrafo cumpre. Comentando sobre a corrida às salas de exibição por conta das fitas que contavam a Paixão de Cristo, por ocasião da Semana Santa, o cronista escreve que naquela “semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Maria com as suas conferências.” [95] A comparação é muito útil para entender a polarização percebida por João do Rio. Conferências e cinematógrafos, embora naquele momento significassem, em *Cinematographo*, apenas modismos cariocas, sem distinção aparente, constituir-se-iam mais tarde em duas expressões narrativas opostas pelo vértice. A predileção, pois, do caráter essencialmente moderno dos cinematógrafos – “esses

grandes educadores sem palavras” [96], segundo o cronista –, revela a faceta de um João do Rio já afinado com as renovações estéticas que o início de século demandava no Rio.

É justo indagar sobre o lugar que ocupavam os automóveis em *Cinematographo*, uma vez que seja sabido o seu papel proeminente na vida moderna. Há alusões como o “Landau” em que o cronista vê passar o barão do Rio Branco com o político Paul Doumier [97], ou a “discreta *Victoria*” com a qual passeia pela Avenida Beira-Mar junto a um amigo [98]. Há crônica sobre uma “Batalha de Flores” no Campo da Aclamação (atual Campo de Santana), evento mundano em que desfilavam carros ornados com os vegetais [99]. Na edição de 29 de setembro, ele descreve uma “excursão automobilística pela perigosa floresta da Tijuca” ao lado de um homem público de um “grande país da Europa Central.” [100]. Depois, comenta: “Mas não há dúvida: o automóvel [...] é o prazer mais intenso de quem não tem que fazer, é a derradeira voluptuosidade da voluptuosa humanidade: a do imprevisto.” [101] Depreendem-se daí duas considerações: João do Rio, a exemplo do que Bilac fizera ao cinematógrafo (“a atual ocupação dos desocupados do Rio”), aproxima o automóvel da gente desocupada da cidade, “de quem não tem que fazer”, inculcando dessa forma um caráter mundano e talvez frívolo à máquina; depois, podemos considerar que, do mesmo modo como havia ignorado o aparelho reprodutor de imagens enquanto objeto de análise em si, parece fazê-lo igualmente em relação ao automóvel, ficando a *posteriori* a emblemática definição de toda uma época, que faria a partir da famosa crônica “A era do Automóvel”, publicada no volume *Vida Vertiginosa*, de 1911. Esta fase inicial de *Cinematographo* funciona, portanto, como intróito para um período mais agudo de análise formal sobre estas constituintes da vida moderna, operada sobretudo nos três anos seguintes.

“Os forçados do *chic*: uma civilização de empréstimo.”

Cinematographo é, como vimos, espécie de inventário da vida mundana carioca pós-reformas. É fundamental distinguir, entretanto, a coluna de João do Rio daquela assinada, também na *Gazeta de Notícias*, por Figueiredo Pimentel – *Binóculo*. Como escreve Luiz Edmundo no seu *O Rio de Janeiro do meu tempo*, “*Binóculo* faz época. É a bíblia das elegâncias da terra. Não há quem o não leia. A elite devora-o.” [102]. Foi já explanado como a *Gazeta* tornara-se o jornal preferido da elite letrada carioca. Curioso é notar a maneira a mordaz ironia com que João do Rio se refere a ela. Muitas vezes ao lado de *Binóculo*, as crônicas de *Cinematographo* apresentam tipos essencialmente fúteis, mergulhados em uma profunda frivolidade, pretensos civilizados – aqueles de quem falava com garbo o *Binóculo*: os leitores, muitas vezes, da própria *Gazeta*. Talvez a ironia, na sua orientação oblíqua, tenha sido, com efeito, a linha mais indicada para descrever o *high-life*, o círculo dos elegantes cariocas. Gente modista e ávida por importar hábitos estrangeiros. É neste sentido que, ao comentar a respeito da profusão de espetáculos beneficentes na cidade, o cronista escreve:

Salonia precisa construir um hospital? Espetáculo em benefício do Rio de Janeiro! O pai do avô do nosso amigo deixa mulher e filhos, num fogo da península? Espetáculo em benefício do Rio de Janeiro! Há benefícios como há conferências – sem motivo plausível. Mas vá a gente falar sério a respeito. Toda a gente *chic* dirá: - Tu tens um mau gosto! Pois se Buenos Aires aceitou! [103]

No curto trecho, há três considerações claras: primeiro, trata-se isto de mais uma mania carioca; mania da “gente *chic*”, que as cultivava vigorosamente; e esta gente vai buscar as suas referências de civilização primeiro em Paris, depois na capital argentina, que João do Rio definiu como o “esforço despedaçante de ser Paris” [104].

Em 25 de agosto de 1907, a *Gazeta* publicava uma reportagem não assinada sobre o *Automovel Club Brasil*. E ao lembrar que houve quem dissesse ser Buenos Aires exemplo de “vida intensa”, onde proliferam os automóveis, a reportagem escreve:

Lá é uma nota de música que tem várias significações quando emitida pelos povos. Quando o brasileiro diz lá... já sabe que é Buenos Aires com a sua pretensão de progresso. E imediatamente depois da ameaça do lá, o Rio diz – si...” [105]

A julgar pelo estilo irônico e pela constatação da nossa “fúria imitativa” (a expressão é do autor) por Buenos Aires, podemos conjecturar que a reportagem tenha sido escrita por João do Rio, na época lançando-se mais agudamente à observação deste caráter – podemos dizer – de fraqueza da cultura nacional. Comprova esta hipótese crônica de 15 de setembro, quando o cronista explora a dialética campo/cidade na conjuntura urbana carioca de começo de século.

A idéia de deixar a cidade aos domingos e ir passear para o campo não é ainda um hábito elegante entre nós. No dia, porém que se souber que fazer um dia no Sumaré ou no Arpoador pode ser moda, tendo mesmo na Inglaterra um nome especial, é certo que ninguém fica na cidade. [106]

Assim, a classe aburguesada carioca – os *smarts* – moldava os hábitos de consumo e comportamento pelas referências das sociedades ditas adiantadas, como forma de parecer-se a elas, fazendo-se enfim civilizada. Mas havia outros aspectos, decerto pouco explorados, na relação mantida com estas nações. É significativa, neste aspecto, a visita ao Brasil do político francês Paul Doumer, de cuja conferência João do Rio notara principalmente o “ar entendido” do público. Entretanto, em crônica anterior, de 8 de setembro, o cronista voltava-se mais exatamente a estudar as implicações da presença de Doumer no país. Assim, ele escreve:

Ocupe-se a França definitivamente e diretamente um pouco com a nossa vida, seja na simples posição de espectador, nós seremos um povo aceito. [...] A França no mundo é como, na sociedade, certas casas onde é preciso ser bem recebido para entrar depois em todas as outras dando honra. Basta que a utilíssima Paris, teimosamente por nós adorada, pense com intermitência em certa região e que os jornais da mesma Paris digam quatro coisas por mês, com menos erros de geografia [...] para que o mundo inteiro se impressione. [107]

Convém notar que João do Rio não ignora a real importância da visita de Doumer. Diz-se aqui “real” porque ela afetava positivamente a imagem do país, constituindo-se como potencial ferramenta, posto que apenas primária, para superar o isolamento político e por o Brasil em quadro mais concreto no sentido das relações internacionais. Encerra, pois, um sentido político, não exatamente aquele reverenciado pela elegância carioca, preocupada mais com o caráter também mundano que a visita necessariamente continha.

Há em *Cinematographo*, como dito, a percepção de desnacionalização do país, dado o avançado estágio de francofilia em que se encontrava a gente *chic* do Rio de Janeiro – o que explica em grande medida o furor causado pela visita de Doumer. Há, entretanto, de se pontuar que as pretensões de civilização que estes elegantes primavam por acentuar não correspondiam à exata posição que eles mantinham no conjunto da sociedade. Isto porque, como *Cinematographo* demonstra, a elegância carioca – o *high-life*, a gente *up-to-date*, os *snobs* – estava firmada no terreno frágil da imitação e do esforço deliberado de parecer-se civilizado e moderno. Este caráter, o de esconder sob o manto da aparência condições inconfessáveis, terá, aliás, dois sentidos na Capital: na pequena burguesia, será o de esconder, pelos hábitos da gente elegante, uma situação financeira pouco confortável, quando se faziam de ricos aqueles apenas remediados; na realidade nacional, será o de expor a todo o custo as

novidades e as realizações da República, pretendendo a todo o custo livrar-se da fisionomia de colônia que a cidade, segundo João do Rio, ainda demonstra preservar.

É neste sentido que, naquele mesmo 8 de setembro em que fala da importância de Doumer em visita ao país, João do Rio escreve do “Pavilhão Mourisco”, restaurante que era a “nota da elegância atual.” [108]

É extremamente *chic* ir jantar ao Mourisco. [...] Os arrendatários exploradores do hotel [...] arranjaram um porteiro com uma farda bem talhada, um *chausser* bem posto, serviços delicados, ornamentações de mesas menos impertinentes e uns criados, não completamente estilizados, porque é isso impossível aqui, mas assaz corretos para servir *Bourgogne* e *Champagne*. [109]

Apresentam-se já aqui os limites da nossa elegância e bom-gosto, quando temos “criados não completamente estilizados, porque é isso impossível aqui.” Escreve em seguida o cronista:

Naturalmente, com a quase abjeção dos nossos restaurantes, onde é impossível comer e onde se paga uma fortuna para ter a salada servida em pratos fundos e os *garçons* atirando os velhos pratos de folha com o ar imperativo e insolente, naturalmente o Pavilhão Mourisco devia fazer carreira, porque está ao nível da nossa civilização. [...] Mas esse nível é oscilantíssimo. Todas essas elegâncias são insustentáveis no Rio. [110]

João do Rio apontava assim as vicissitudes de uma civilização periférica. Isto talvez explique as contradições em que ele próprio, João do Rio, adentra quanto escreve da cidade. É uma cidade oscilante entre o progresso e o atraso, oposição ali expressa, em termos políticos, entre a monarquia e a República; e em termos culturais, entre a tradição popular e o cosmopolitismo arraigado, levado a cabo sobretudo pela importação de hábitos de consumo. Mas os nossos cosmopolitas, querendo-se passar por elite econômica, escondem a posição pouco cômoda que ocupam na pirâmide social. Assim, escreve João do Rio:

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*.” [111]

O cronista continua assim a traçar o perfil deste grupo e despreza as suas pretensões de *high-life*:

Ah! Os nossos elegantes! Quantos no Rio podem deixar de trabalhar, e entregar-se à vida de prazer, que agora em Paris se chama, em última invenção do *argol*: *faire le voyou*? Três, cinco, dez, uma dúzia, quando muito. Esses querem mostrar-se e só vão onde estão os outros. Os pavilhões mouriscos são castelos da fantasia. Gozemos a fantasia transitória, enquanto ela existe. [112]

Há aqui posta uma emblemática observação do cronista concernente ao que se pretende estudar aqui, a saber, as imagens que João do Rio passa acerca dos movimentos de progresso e civilização que o Rio de Janeiro apresenta. Como foi dito, o cronista permite-se o comentário solto e desprezado, mas extremamente significativo e mais pujante talvez do que uma elucubração teórica. “Gozemos a fantasia transitória, enquanto ela existe”. Por si, a frase dá a entender que o movimento em direção à civilização e ao progresso, expresso em grande medida na Avenida Central e em tudo o que girava em torno dela – os elegantes, os cinematógrafos, os cafés, as livrarias, enfim os lugares da distinção e do refino cultural em

consonância ao moderno modelo europeu de urbanidade –, afigurava-se uma ilusão, um período de crença incorrigível em nosso triunfal e exuberante adiantamento, como se houvéssimos superado em tempo inimaginável quatro séculos de atraso colonial. Ilusão como fora também a *belle époque* europeia, que levou o homem a crer no avanço técnico e científico como caminho infalível para levá-lo a um avançado estado civilizatório [113]. Na *belle époque* carioca, espécie de simulacro da matriz parisiense, ao importar de nações desenvolvidas os cenários, os hábitos, os gostos – e, em certa medida, a língua –, cremos haver também adentrado no mundo moderno. Ambas as pretensões naufragaram. A primeira, numa guerra mundial; a segunda, ao tomar consciência de que seu projeto de país moderno ancorava-se numa reprodução deliberada, sem qualquer consonância à realidade nacional, e por isto mesmo extremamente frágil.

Tornamos aqui ao sentido da reforma urbana empreendida no Rio de Janeiro. Ao constituir-se antes como uma alegoria de civilização do que uma mudança profunda na filosofia administrativas do país, o projeto remodelador alterou os cenários sem que a ordem estabelecida desde muito fosse refeita. Margarida de Souza Neves comenta com extrema nitidez esta contradição:

Finalmente, o Rio de Janeiro da virada do século, mesmo longe de ser a cidade burguesa e moderna que alguns imaginam, representa a alegoria do “discurso do novo” na primeira República: 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 reconstruído física e ideologicamente tem a função capital de legitimar para o país e para o mundo a República velha. [114]

Cinematographo não tece, exceto em ocasiões um tanto raras, considerações políticas a respeito da República. Quando o faz, geralmente toma como referência a administração de Rodrigues Alves, na República, e de Pereira Passos, no Rio, ambas reverenciadas. No entanto, embora as contradições entre o projeto modernizador e as práticas políticas não sejam tema da coluna, a noção de “simulacro do moderno” aplicada à realidade nacional naquelas circunstâncias foi sentida por João do Rio no plano cultural. É ao falar da atividade jornalística, por exemplo, que João do Rio expõe uma contundente visão sobre a realidade nacional: “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.” [115]

Nesta passagem, adjetivos como “indolente” e “pacata” aplicam-se à condição do país que, naquele momento, pretendia a supressão destes atributos coloniais. É ainda mais pungente a expressão “aldeia com avenidas”, que corrobora a hipótese de Souza Neves, apresentada há pouco. O Rio, apesar da sofisticação da Avenida Central e da pretensão dos seus elegantes, preservava ainda a fisionomia do século anterior.

Há uma expressiva demonstração deste aspecto em crônica de 8 de dezembro. No Ministério da Indústria, o cronista/operador põe em funcionamento o seu aparelho ótico: “Entrar, ver os aspectos, examinar essa fita estranha de cinematografia que se poderia chamar a terra do pedido.” [116] A “terra do pedido” ali estava expressa entre diversas figuras que vinham pedir favores ao ministro. Diante daquela profusão de favores solicitados, conclui o cronista:

E a vida continua, continua, e os pedidos vêm, sobem, descem, não são atendidos ou são, tornam a descer, para que nova onda volte amanhã, assustadoramente acrescida. A feira do pedido! Quanta gente necessitada, neste país essencialmente agrícola! [117]

A estrutura agrária da experiência colonial, preservada ainda nas práticas administrativas da República Velha, continha também um reflexo cultural resistente. A política do favor, aqui referida por “feira do pedido”, esteve presente em toda a experiência colonial, mantida no Império sobretudo na figura do “agregado”, e continuada na República pelo coronelismo. A estreita relação de favores entre o corpo político e a sociedade civil continuava no seio das estruturas administrativas do país.

Em crônica de 1909, no mesmo *Cinematographo*, João do Rio escreveria: “Nós somos um país de conselheiros num país muito novo.” [118] A menção de um tipo colonial extremamente emblemático, um nobre da aristocracia agrária brasileira, é um eloquente exemplo desta percepção de que permanecia no Rio certa letargia colonial no que tocam as relações sociais. Assim, ele torna, na mesma crônica, a compreender a cidade como uma grande aldeia: “O Rio, com seu contestado milhão de habitantes, tem a vida d’uma aldeia grande. Conhecem-se todos e todos se caluniam.” [119]

A incompatibilidade entre um projeto de nação moderna, meritocrática e fundada na impessoalidade, como supõe a lógica progressista europeia, e a permanência de práticas clientelistas e patrimonialistas sufocava as pretensões nacionais de adiantar-se como país civilizado. Pois, como sublinha Sérgio Buarque de Holanda, “toda a ordem administrativa do país, durante o Império e mesmo depois, já no regime republicano, há de comportar, por isso, elementos estreitamente vinculados ao velho sistema senhorial.” [120] *Cinematographo* toca o tema sem o rigor teórico e analítico da História, cumprindo o método que a coluna advoga a si. Com isto, ofereceu a imagem daquela “feira do pedido”, em seus tipos, em suas extravagâncias, peculiaridades. Preconizando cenas em detrimento de comentários – embora sejam estes positivamente efetivos –, a coluna encena as contradições da modernidade tropical, ou, como prefere o historiador Nicolau Sevcenko, a “inserção compulsória do Brasil na *belle époque*” [121], experiência fundada na disparidade entre a modernidade que primávamos por importar e as condições de atraso político e cultural que ainda não havíamos superado.

São Paulo: cidade moderna.

A cidade que se pretendia moderna escondia sob a fachada do novo à velha estrutura administrativa, com reflexos imediatos no comportamento social. O Rio de Janeiro, esta cidade contraditória, é naturalmente o cenário filmado no *Cinematographo* de João do Rio. Mas como um contraponto a esta civilização oscilante surpreendida pelo cronista, a coluna preconiza os genuínos sinais de progresso que apresentava a cidade de São Paulo. Assim, logo na primeira edição da coluna, João do Rio relata um encontro com a escritora Carmen Dolores que, ao perguntar sobre São Paulo, ouve do cronista:

Se há estado que lhe dê impressões de civilização, de país cultivado, é S. Paulo. Terá a seus olhos uma cidade elegante, uma impressão fidalga e gentil, uma sociedade refinada. Tudo lhe há de agradar porque tudo é bom, é distinto, é agradável: a elegância das senhoras, a palestra intelectual dos homens, a maneira de ser da massa. Veja o triângulo às 4 da tarde: é a cidade de um país europeu. [122]

Noutra crônica, a mesma postura elogiosa:

É bem sabida e bem acentuada a minha grande amizade admirativa por S. Paulo. A terra de S. Paulo é o centro onde a tradição se aliou à civilização e onde sente, quer na cidade quer nos campos, o esforço e a inteligência do homem. Num comboio expresso, se deitais a vista pela janela em terrenos cultivados, em desdobramentos consecutivos de casas, de fábricas, de cidades, podeis ter a certeza de que em comboios nacionais só S. Paulo vos pode oferecer esse espetáculo; [...] [123]

Deste modo, o cronista do Rio exalta a capital paulista. A circunstância de João do Rio escrever sobre São Paulo em um jornal carioca, em coluna que trata basicamente do Rio, explica-se na contraposição que o cronista pretendia efetuar a morosidade carioca e o progresso paulista. Isto é, ao falar sobre São Paulo, João do Rio trata indiretamente da capital federal. Ao mostrar a “cidade elegante” e a “sociedade refinada” paulistas, o cronista põe em questão a conjuntura urbana carioca, a que, como visto, reserva acentuada acidez crítica. A polarização ratifica esta crítica: ao expor ao leitor carioca as impressões positivas sobre São Paulo – e não sobre o próprio Rio, como seria natural esperar – *Cinematographo* apresenta os aspectos de progresso e modernidade que a Capital almejava, sem entretanto alcançá-los.

Há duas interessantes passagens de *Cinematographo*, publicadas em 1908, que confirmam esta predileção. A primeira, reafirmando a decadência do teatro carioca, traz o seguinte trecho:

Nós estamos a fingir que nos enganamos, a aparentar crer que o público carioca frequenta e aprecia teatro como outra qualquer manifestação de prazer artístico e é um puro engano. [...] O gosto pelo teatro é um sentimento de civilização. [...] Que digo eu? São Paulo continua a ser a capital artística do país. [124]

Note-se que a polarização torna-se mais explícita. Se em 1907, ano compreendido dentro desta pesquisa, os pólos são apenas sugeridos, aqui há uma posição um tanto mais nítida do cronista, ao comparar nominalmente as duas cidades. Note-se ainda o “fingir” aludido na crônica. João do Rio chama atenção para a tentativa de imprimir ao público carioca um rótulo cultural muito além de sua possibilidade.

Na outra crônica referida de 1908, o cronista relata um jantar na casa de uma família paulistana. Ele escreve: “Aquela gente tem ensinado ao resto do Brasil tudo quanto é progresso, elegância e distinção [...]” [125] Depois, a senhora paulistana com quem conversa faz a sua impressão do Rio de Janeiro: “É preciso não sair das avenidas para se ter a ilusão de limpeza, infelizmente tão longe da realidade.” [126]

Outra vez a referência nominal à cidade e a impressão de que o Rio tentou cobrir com avenidas as suas condições de atraso. Fica claro que o sentido alegórico da reforma urbana estava sendo divisado por João do Rio. Apesar de favorável ao projeto de Pereira Passos, o cronista mantinha-se sóbrio ao considerar todos os aspectos envolvidos na reforma, sobretudo o seu caráter eminentemente simbólico e, por isso mesmo, frágil. Desta forma, o ano de 1908 consolida esta posição mais nítida de João do Rio com relação ao estágio de civilização carioca, não o proclamado, mas outro um tanto encoberto pela efusão incontida dos entusiastas das reformas.

Cinematographo antecipava ainda outro aspecto central do movimento modernista no Brasil. A coluna é intermediária entre o estrangeirismo exacerbado de começo de século e o pronunciado nacionalismo que os modernistas poriam no conjunto das grandes questões do país a partir da década de 1920. Se o modernismo foi, como atesta Mário de Andrade, “o criador de um estado de espírito nacional” [127], João do Rio já denunciava nos primeiros anos do século a nossa ânsia violenta de pretender parecer-se aos estrangeiros.

É preciso reafirmar que este período inicial de *Cinematographo*, que a pesquisa se propôs particularmente estudar, contém mais indícios do que propriamente a crítica um tanto detida feita nos dois anos seguintes, sobretudo. Em 1907, João do Rio perguntava-se, em crônica sobre as conferências de Paul Doumer no Rio, do nosso grau de assimilação estrangeira. Admitindo que toda a gente carioca falasse francês, ele concluía que “por isso talvez é que cada vez se sabe menos português.” [128] A coluna já apontava para uma preocupação que seria mais aguda em João do Rio nos anos seguintes. É, por exemplo, em crônica de 1908, à parte da coluna, que ele apresenta com mais contundência a sua crítica à

nossa exagerada assimilação estrangeira. Curioso notar que o título da crônica faz a pergunta que, em larga medida, foi respondida na década de 1920 pelos modernistas: “Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?” [129]

Noutra crônica, de 1909, assinando como Simeão, João do Rio discorrerá sobre o nosso “curso de desnacionalização” [130]:

[Nesta terra] os objetos bons são os estrangeiros; os objetos não prestam se forem feitos aqui; os homens valem duplamente quando vêm de fora [...]. Mas a principal prova da falta de defesa dessa nacionalidade, com elementos radicados de resistência, é o pouco caso da língua, é a vontade de papaguear línguas estrangeiras. [...] E como corrigir, se de fato ninguém mais sabe bem português, se a nossa língua vai sendo assim uma espécie de monumento gótico com puxados de estilo diverso. Um homem qualquer não se envergonha de ignorar a sua língua, mas ficaria inconsolável se desconfiassem que ele não sabe francês. [...] É possível que um sujeito que fala cinco línguas valha por cinco homens. Mas é certo que um país que não defende a sua língua está naturalmente na mão dos outros [131].

Tanto os modernistas da década de 1920, como João Rio, vincularam à soberania nacional a defesa da particularidade lingüística. A língua portuguesa, anuviada pela assimilação desenfreada de línguas estrangeiras, representava em João do Rio espécie de ícone pátrio, o qual ultrajado, poria ameaçada a nossa soberania. O Movimento Modernista, indo além, instauraria o estudo de um léxico inteiramente original, a “língua brasileira” [132], expressão lingüística nacional que procurava desvincular-se de preceitos da gramática lusitana. João do Rio atuou como intermédio entre a total supressão da língua nacional e o projeto radical de reinventá-la. Partiu, entretanto, do mesmo princípio que moveu os modernistas no sentido de criar uma nova língua: a necessidade de preservar a instituição lingüística como ferramenta compulsória para o estabelecimento de uma consciência nacional legítima.

João do Rio, jornalista.

Esta última parte do trabalho considera as significativas análises que *Cinematographo* empreende sobre o jornalismo brasileiro daquele início de século. Neste aspecto, realça-se a aguda consciência de João do Rio acerca da moderna atividade jornalística em um momento de transição na imprensa. Feições industriais mais nítidas começavam a delinear-se nos periódicos, sobretudo no que toca à prática da reportagem, elemento cerne do jornalismo moderno. As transformações que se operavam na imprensa nacional, inspiradas em grande medida nas imprensas americana e francesa, estiveram continuamente entre as preocupações de João do Rio. Ele mesmo repórter, que fizera a ressonante série *As religiões no Rio*, na *Gazeta de Notícias*, que inaugurava o gênero investigativo no jornalismo brasileiro. João do Rio também fizera, como repórter, o inquérito *O momento literário*, em que literatos de renome expuseram suas opiniões sobre a relação entre jornalismo e literatura no Brasil.

João do Rio continua jornalista. É ele mesmo que o confessa em encontro com o também jornalista Ernesto Senna, nas suas palavras, “homem que é só jornal, jornal da cabeça aos pés, decano da reportagem e amando a sua folha como um gato.” [133] Escreve em seguida: “Jornalista! O Senna era jornalista! Eu também era jornalista! Jornal. Jornalismo. Jornalista!” [134] Em *Cinematographo*, as transformações da atividade jornalística recebem atenção privilegiada da ótica do cronista. À imprensa moderna importava acompanhar as transformações em ritmo intenso da vida urbana. E João do Rio divisa esta adequação do repórter ao tempo vertiginoso da cidade. Ele escreve:

A vida deliciosa! O tormento permanente! Os senhores vêm um homem à hora dos incêndios, no local dos assassinatos, nos banquetes, nas conferências, acompanhando os delegados de

polícia no apaziguar das greves. É jornalista. O pobre diabo está ali convencido de que a sua obrigação é relata amanhã tudo quanto aconteceu e mesmo o que não aconteceu. [135]

No correr da cidade, o jornalista é personagem constante. O trabalho para o jornal exige uma atenção dedicada. Ele corre até a notícia e procura nela a reportagem do dia seguinte. Escreve: “O jornalista é o vento, é o judeu errante. Onde o vês, ele tem dentro do cérebro o título do jornal como uma obsessão e embaixo do título oito páginas que é preciso encher todos os dias.” [136]

Esta dedicação quase sacerdotal seria tratada também em crônica de 1º de setembro de 1907. João do Rio transcreve uma conferência sobre jornalismo, que no Brasil passava a seguir os ditames da imprensa industrial. Escreve: “O jornal é hoje uma empresa comercial em toda a parte do mundo.” [137] Na grande imprensa nacional, a colaboração literária segue a mais bem paga, por conta de uma “deferência literária.” [138] Mas se a literatura permanece na linha de frente do jornalismo, a assimilação do trabalho do repórter, em consonância maior com a vida urbana, torna-se aos poucos mais evidente. A imprensa nacional introduzia as reportagens fotográfica e investigativa, as entrevistas, as notícias sensacionalistas, como reclamava a moderna prática jornalística. Ele continua:

A força dos grandes jornais está inteiramente nos telegramas e na reportagem. Reportagem principalmente. Uma notícia de suicídio tem mais leitores do que a crônica mais laborada. O jornalismo carioca tem um gênero em início – o da investigação e o das enquetes como as faz a “Gazeta de Notícias”. A grande base é a reportagem de polícia. [139]

A imagem dos jornalistas, este “bando lívido de caçadores de escândalos” [140], é então oferecida. Atente-se ao sentido sacerdotal que a atividade assume em João do Rio.

Ao vê-los vir, as portas se fecham, com receio da indiscrição. Não importa. Como duendes, eles colam-se às fechaduras. São os diabos da atualidade. [...] Querem dar o “furo”, querem ser os únicos, desesperam-se, não dormem. Esse trabalho começa nos jornais da manhã ao meio-dia e termina regularmente às 3 da madrugada. Há turmas de plantão. Os homens renovam-se, sempre alerta. [...] O repórter não tem família, não tem amizades: ama o seu jornal. Minto. Ama a sua afirmação diária. [141]

A “afirmação diária” é o que dita a durabilidade da notícia do jornal, que, a exemplo da crônica, esgota-se ao fim do dia. Na manhã seguinte, o leitor exige um fato diferente.

O jornal precisa trazer todo dia o seu escândalo. O público *blasé* exige um assassinato diário do Carlito da Saúde ou a descoberta de uma quadrilha de moedeiros falsos toda noite. A preocupação da notícia sensacional dilacera todos os cérebros, faz moléstias nervosas, atua sobre o estômago. [142]

A imprensa sensacionalista surgia no país respondendo ao auge do sensacionalismo na imprensa dos EUA, na virada de século [143]. Esta assimilação, ao contrário de imitação barata, representava um correto ajuste às circunstâncias do tempo. Foi esta apropriação legítima das técnicas da imprensa internacional que João do Rio, sob o pseudônimo José, relatava em crônica de abril de 1907. Ele escreve:

Os nossos jornais apropriaram bem em todos os seus processos os grandes jornais de Paris, que por sua vez transformaram o velho e literário diário antigo numa cópia sóbria das folhas dos Estados Unidos. Há vinte anos gastar cem contos com telegramas por ano era um excesso. Hoje – é pouco. [144]

A primeira crônica sob o pseudônimo *Joe*, que o cronista manteria em todas as edições de *Cinematographo*, é publicada em 2 de agosto de 1907, nove dias antes da estreia da coluna. João do Rio escreve sobre o aniversário de 32 anos da *Gazeta de Notícias*. O jornal primava por manter-se a par das modernas inovações da imprensa moderna. Assim, escreve João do Rio, pela primeira vez sob *Joe*:

Que seria de tudo isso se ela [a *Gazeta de Notícias*] tivesse parado, se não nos tivesse dado os melhoramentos materiais, a excelência das máquinas, uma delas única no Brasil, a nevrose dos interviews e das enquetes, a permanência da nota sensacional da informação fotográfica – desenvolvimento de todos os serviços do jornal moderno. [...] O jornalismo evolui. A *Gazeta* acompanha-o. [145]

No aniversário seguinte, o cronista, sem assinar, escreve um longo texto na primeira página. Ele torna a comentar da nevrose em que se transformou a imprensa nacional.

A notícia é um mundo. O instinto da informação degenerou em nevrose. É preciso dar tudo e mais alguma coisa. O freguês, o público, exige sempre mais. Há batalhões de homens compreendendo exércitos perdidos dos fios telefônicos, correndo ao telégrafo, rabiscando apressadamente, comendo, papeando, suando para satisfazê-lo por quantia ínfima. [146]

É notório que o período exigia do cronista precisamente esta análise sobre a intensidade da atividade de repórter, que se tornava ali peça essencial para o funcionamento da nova engrenagem jornalística. Entretanto, *Cinematographo*, atentou igualmente a outra ponta da atividade de imprensa: o público leitor. Assim, em 27 de outubro, João do Rio escreve sobre o domingo na vida do leitor carioca:

O Rio tem o seu dia de ler. Esta cidade antigamente não lia para não perder tempo, o precioso tempo empregado nas descomposturas políticas e na maledicência latina. Hoje não lê porque não tem tempo. Só os artigos sensacionais, as descomposturas d'arromba e de escacha, os títulos *excetling* é que conseguem uma vista d'olhos apressada durante o almoço ou o *lunch*, um rápido percorrer nos *trainways* rápidos. [147]

Da mesma forma como o ritmo vertiginoso da vida moderna alterou a prática jornalista, pondo como protagonista a figura do repórter, também o fez em relação ao leitor. Antes um articulista escrevia extensas elucubrações a um público que as lia com vagar; agora um repórter rabiscava notas rápidas para um público que as lia nos intervalos de tempo, ou nos “tempos mortos”, como prefere Luiz Amaral [148].

Outra vez, a coluna preconiza a veia irônica ao referir-se à elegância carioca. Domingo era o dia para ler as crônicas e atualizar-se em relação aos ditames do bom gosto e da distinção.

Os homens estão meio estrompados da correria da semana, de todas as festas e quem é preciso ir para a permanência do nome ao cartaz da Grande Companhia da Alta Roda e do Bom Tom: as damas tiveram uma roda viva de diversões elegantemente denominadas com palavras estrangeiras [...] Estão, tanto as senhoras como os cavalheiros, cansados. Acordam tarde. Tomam chocolate. Oh! o baile da noite anterior! Oh! as idéias novas do Guimarães! Oh! o vestido de Mme. de Souza! E mandam vir todos os jornais, que aos domingos são verdadeiros volumes [...] [149]

O cronista dá a sua impressão sobre os nossos hábitos de leitura, uma vez mais pondo em questão a pretensa cultura da gente carioca; outra vez chamando atenção para a ilusão que de fato constituía-se:

Nós somos lidos – e os jornais ficam por cima das cadeiras e das mesas como um grande almoço que estômagos dispépticos não devoraram. Mas nós somos lidos, oh! sim... Conservemos essa ilusão. Vocês não imaginam a impressão que me causa um jornal da manhã, dobrado e intacto às 5 da tarde... [150]

João do Rio apresentava, em 1907, uma precisa análise das transformações da prática jornalística, além do perfil *snob* do leitor carioca. *Cinematographo*, neste aspecto, permitiu uma apreciação mais detida sobre as condições da imprensa no país, muito embora mantivesse certa expressão ótica nesta análise: vê-se principalmente que a crônica põe à vista personagens, situações, ilustrações da vida do repórter e, neste caso último, do leitor. Mas trata-se sobretudo de um exame extremamente preciso da imprensa brasileira em princípios de século. Exame de jornalista, sobretudo.

Houvéssemos de definir aqui entre literato ou jornalista a posição de João do Rio no cenário cultural brasileiro, ficaríamos com o segundo. Não que haja nisto consideração valorativa sobre o exercício destas atividades, que aliás se interpenetram em João do Rio. Mas a contribuição jornalística de João do Rio é extremamente vultosa e mesmo singular na imprensa nacional. Testemunho disto oferece o escritor e amigo Gilberto Amado, ao considerá-lo um “potente renovador do modo de escrever em jornal e dos meios de comunicação do escritor com o público.” [151]. Adiante, Amado completa:

Na modorra e rotina jornalística do país, iluminada a vela de sebo, João do Rio acendeu lâmpadas elétricas de alto poder voltaico crepitando em coruscações multicores. Seu estilo, de frases curtas e tônicas, como tinidas de crótalo, quebrava, na coluna do jornal, a crosta das empadas insossas dos folhetins literários. [152]

Outro contemporâneo, o escritor Luiz Edmundo, escrevera que as reportagens da série *As religiões no Rio* “transformaram por completo a feição rotineira da *Gazeta* [...]” [153] Tem-se, em ambos os depoimentos, a ideia de que João do Rio pusera fim à “rotina” do jornalismo brasileiro. Isto implicava sobretudo um vulto maior da figura do repórter em detrimento da do articulista. Ele, repórter, legara à imprensa o prazer pela notícia, pelo fato sensacional, pelo “furo”, pelo testemunho da cidade através da ótica da reportagem. A contribuição de João do Rio às transformações na atividade jornalística operadas naquele período de assimilação de valores industriais pela imprensa aguarda ainda estudo mais detido.

Em João do Rio, a figura do jornalista pareceu sobressair à do literato. Afonso Lopes de Almeida assinala que “João do Rio representa o tipo exemplar do repórter, coisa que até ele ter surgido na nossa imprensa, não existia.” [154] Disto igualmente dá conta testemunho contemporâneo do autor de *Cinematographo*. Quando tomava posse da cadeira deixada por João do Rio na Academia Brasileira de Letras, o também jornalista Antônio Constâncio Alves preconizou o trabalho jornalístico do antecessor. João do Rio era, essencialmente, jornalista.

Paulo Barreto não conheceu as indecisões aflitivas dos que vacilam, entre várias carreiras, na dúvida do que vieram fazer no mundo. Nasceu jornalista e não consumiu o tempo em perguntar o que seria. Foi, quanto antes, para o jornal, escrever; [...] [155]

Conclusões.

Evocar um passado que já não mais se deixava apreender em demora, como o entrar do século XX no Rio de Janeiro, é exercício que reclama considerar com cautela as ferramentas deste resgate. A que documentos recorrer para alcançar uma noção do tempo próxima a daqueles que o experimentaram? Isto é, como revisitá-lo, o tempo? Assoma, na resolução desta interrogativa, o proeminente papel que exerce a narrativa cinematográfica

como escrita da história no contexto moderno. *Cinematographo*, valendo-se deste princípio de montagem fragmentada, e apresentando pela ótica subjetiva do cronista as contradições de um Rio de Janeiro agitado, permite rever – o verbo é justo – traços bem definidos da nossa paisagem cultural de começos de século.

É possível, por exemplo, compreender com lucidez como se operou o círculo de modismos da sociedade carioca. Fica muito claro o sentido de presunção erudita da elegância, dos *smarts*, do *high-life* da Capital Federal. *Cinematographo* põe a ver estes tipos mundanos ao mesmo tempo em que tira o véu de civilização ilegítima com que estão cobertos. A coluna desvela igualmente as nossas genuínas condições de progresso. Ri-se dos nossos hábitos coloniais e da ilusão de que atingimos, com as reformas, o pleno estágio da civilização. A empresa deliberada de importar cenários e hábitos parisienses resultou aqui num simulacro de modernidade europeia, para o qual João do Rio reserva a ironia mordaz. As condições, por natureza, contraditórias, em que se instaurou a *belle époque* no Brasil constituem-se objeto privilegiado de análise do cronista. *Cinematographo*, neste sentido, é valioso documento para uma compreensão justa das contradições de modernidade periférica observadas aqui. Distante de qualquer empáfia ou presunção analítica, antes sendo o cronista de comentários ligeiros, João do Rio observa atento a transformação da cidade e lega à posteridade esta coleção de impressões que é *Cinematographo*. Paradoxalmente, a crônica, contingente ao tempo, permanece enquanto documento de um tempo e revela uma historicidade particular.

No caudal das transformações em curso no início de século carioca, a imprensa estabelecia-se finalmente como organização capitalista. Disto, *Cinematographo* revela franca noção e aponta, a partir de precisas análises sobre a prática jornalística moderna, como esta mudança crucial se refletiu no fazer jornalístico. Para tanto, avulta a figura do repórter, função que ele próprio, João do Rio, exercera com extrema habilidade na *Gazeta de Notícias*, atento aos novos ditames do jornalismo moderno. Em *Cinematographo*, coloca-se um João do Rio preocupado com as condições de trabalho do jornalista. Na coluna, ele se pergunta, por exemplo, por que ainda não fora fundada uma associação de imprensa, trabalho levado a cabo dali a um ano por Guilherme de Lacerda. A figura do repórter, repita-se, ganha em *Cinematographo* descrição muito clara em aspectos diversos. Sobretudo no tocante a voracidade com que se lançam os repórteres à cata de notícias. João do Rio, muito lúcido, percebia que a literatice dos folhetins e as elucubrações dispendiosas dos artigos de fundos já não se coadunavam com a renovada estrutura jornalística brasileira. Neste sentido, afluía a urgência da notícia, corrida e passageira, à qual acorriam sem cessar os repórteres. A natureza efêmera da notícia, alicerce do jornalismo moderno, é também a base estrutural da crônica, exercício de ler a cidade. João do Rio, quando repórter, renovou os parâmetros da prática jornalística, introduzindo na imprensa nacional o modelo de reportagem investigativa. *Cinematographo* assume o mesmo princípio de efemeridade da notícia e comprova a afinção de João do Rio às implicações da experiência moderna no discurso narrativo.

Cinematographo revela um cronista com pleno domínio sobre o seu tempo. João do Rio foi precisamente um homem de sua época. Foi sensível às suas mudanças – não aquelas visíveis, que a República proclamava aos quatro ventos. Mas daquelas que apenas o observador mais atento pode vislumbrar. João do Rio apontou as contradições desta civilização de aparências. No que parecia um projeto civilizatório em pleno vigor, João do Rio conseguiu entrever a resistência da face colonial mal encoberta por um simulacro de modernidade parisiense. Do que parecia erudição, o cronista riu-se, apontando a frivolidade da elegância presunçosa. Elegância que versava em francês e se esquivava da própria língua.

Cinematographo, como intróito a uma fase de crítica mais aguda, operada sobretudo nos dois anos seguintes, traça uma faceta extremamente sóbria de João do Rio. Nem o cronista entusiasmado com o novo tempo, nem o desiludido. João do Rio é o observador lúcido da cidade, de cujo nome fez o seu. Na torrente de transformações, no bojo das

aspirações de modernidade e progresso que corriam por aqui, o cronista permanece atento às permanências que se escondem sob a propaganda republicana. Cronista lúcido e sóbrio, pondo a ver as contradições do progresso, mas não distanciado da cidade que confessou amar. Aliás, cabe aqui, como desfecho, citação de *Cinematographo* que expõe emblematicamente esta tensa relação do cronista com a cidade – o Rio de Janeiro contraditório que passa nas lentes de *Cinematographo*. Escreve João do Rio: “O Rio é uma cidade que se ama, é como uma dessas amantes relapsas que os apaixonados batem, injuriam, ultrajam, para vir a amá-la minutos depois com mais fúria [...]” [156]

Notas.

1 – MIRANDA, Dilmar Santos de. A cidade e o samba. **Logos**. n. 26. UERJ, 1º semestre 2007, p. 86.

2 – 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.

3 – “De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia.” LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Os Bruzundangas**. Belo Horizonte: Garnier, 1998, p.87.

4 – 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.60.

5 – Id. Ibid., p.57.

6 – SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.27.

7 – Id. Ibid., p.28.

8 – Id. Ibid., p.30.

9 – EDMUNDO, LUIZ. Apud. NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991, p.53

10 – Cf. LUCAS, Maria Angélica. **Evolucionismo Spenceriano: concepções de progresso, Estado e educação**. Disponível em: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhel/anais/094_maria-angelica.pdf. Acessado em 22 jul. 2009.

11 – NEVES, op. cit., p.60.

12 - Claro exemplo desta expressão folhetinesca está na seguinte reportagem, publicada em 1904 na *Gazeta de Notícias*: “Na casa ia tudo em alegrias; como acontece sempre, os convidados já se achavam presentes, o noivo impaciente passeava na sala, os padrinhos esperavam também, só à noiva faltava o último toque o preparo do cabelo. O cabeleireiro chegou afinal e deu começo ao seu delicado trabalho. [...] Aumentava o reboiço alegre da casa, a impaciência dos noivos e dos convidados e a emoção dos velhos, os pais da noiva. De repente, foram todos despertados por um grito – e logo soou o baque de um corpo, que rolou no chão. Correram os circunstantes a ver o que se tratava e levantaram, já morto, o infeliz cabeleireiro. Tinha sido vítima de uma síncope cardíaca. Teria influído no espírito do pobre homem tanta alegria, tanta emoção daqueles que via a seu lado? Recordações da sua mocidade, do seu passado, de um dia igual que ele tivera, tanta emoção teria despertado no seu coração?” GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 03 jan. 1904, p.2.

13 – SODRÉ, Néelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1999, p.283.

14 – Cf. RIO, João do [Paulo Barreto] **As religiões no Rio**. (org. João Carlos Rodrigues). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

15 – SODRÉ, op. cit., p.292.

- 16 – BILAC, Olavo. Apud DIMAS, Antonio (org.). **Vossa insolência**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.55.
- 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 – MENDONÇA, Lúcio de. Apud. SODRÉ, op. cit., p.224.
- 19 – BILAC. Apud. DIMAS. op. cit., p.56.
- 20 – ASPERTI, Clara Miguel. **A vida carioca nos jornais**: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica. In: **Contemporânea**. n. 7. UERJ, 2006.2, p.48.
- 21 – SODRÉ, op. cit., p.225.
- 22 – A coluna viria ocupar o interior do jornal a partir de fevereiro de 1910.
- 23 – 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.
- 24 – RIO, João do [Paulo Barreto]. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909, p.VII.
- 25 – Id. Ibid., p.V.
- 26 – Id. Ibid., p.VI.
- 27 – Cf. NEVES. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO et al. op. cit., p.76.
- 28 – RIO. Apud. GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio**: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.81.
- 29 – BILAC. Crônica. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 dez. 1907, p.5.
- 30 – ASSIS, Machado de. Apud. ENGEL, Magali Gouveia et al. **Crônicas cariocas e ensino de história**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p.11.
- 31 – ALVES, Marcelo. A *belle époque* do Brasil orgulhosamente apresenta: as aventuras do *homo cinematographicus*. Estrelando: João do Rio. **Anuário de Literatura**. n. 4. UFSC, 1996, p.104.
- 32 – ENGEL, op. cit., p.10.
- 33 – X [Paulo Barreto]. A cidade. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 03 jan. 1904, p2.
- 34 – ALVES, op. cit., p.104.
- 35 – GOMES. A crônica moderna e o registro de representações sociais do Rio de Janeiro. **Fórum Virtual de Literatura e Teatro**. UFRJ, 1995. Disponível em: http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica_renato_cordeiro_gomes.php. Acessado em 14 jul. 2009.
- 36 – TEZZA, Cristóvão. Apud. GOMES, op. cit. (1995).
- 37 – BILAC. Apud. DIMAS., op. cit., p.21-22.
- 38 – 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.317.
- 39 – Id. Ibid., p.319.
- 40 – SIEBURTH, Richard. Apud. LEO. op. cit., p. 321.
- 41 – LEO, op. cit., p.321.
- 42 – BENJAMIN, Walter. Apud. LEO op. cit., p.321.
- 43 – LEO. op. cit., 322.
- 44 – JOE [Paulo Barreto]. **Cinematographo**. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 09 mai. 1909, p1.
- 45 – BENJAMIN. Apud. LEO. op. cit., 322.

- 46 – Cf. NEVES. Os cenários da República: o Brasil na virada do século XIX para o século XX. IN: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucilia de Almeida. **O Brasil republicano**. (v.1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- 47 – JOE. op. cit., p.1.
- 48 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1907, p.1.
- 49 – Id. Ibid.
- 50 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 ago. 1907, p.1.
- 51 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 06 out. 1907, p.1.
- 52 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 set. 1907, p.1.
- 53 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1907, p.1.
- 54 – DICKSON, Willian K. L. Apud. SEVCENKO. 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, p.521.
- 55 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 30 ago. 1908, p.1.
- 56 – SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.55.
- 57 – JORNAL DO COMÉRCIO. APUD. SÜSSEKIND. op. cit., p.40.
- 58 – SÜSSEKIND. op. cit., p.41.
- 59 – Cf. ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 60 – GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 12 set. 1907.
- 61 – Id., 22 set. 1907.
- 62 – Id., 23 set. 1907.
- 63 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 29 set. 1907, p.1.
- 64 – GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 25 ago. 1907, p.14.
- 65 – BILAC. Crônica. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 03 nov. 1907, p.5.
- 66 – FON-FON!. Apud. ARAÚJO. op. cit., p.220.
- 67 – JOE. op. cit., p.1
- 68 – ARAÚJO. op. cit., p. 229.
- 69 – FON-FON!. Apud. ARAÚJO. op. cit., p.208.
- 70 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 24 nov. 1907, p.1.
- 71 – Id. Ibid.
- 72 – Id. Ibid.
- 73 – BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004, p.193-194.
- 74 – Id. Ibid., p.197.
- 75 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1907, p.1.
- 76 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1907, p.1.
- 77 – Id. Ibid.
- 78 – HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 50.
- 79 – Id. Ibid.
- 80 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 set. 1907, p.1.
- 81 – Id. Ibid.
- 82 – Id. Ibid.
- 83 – Id. *Cinematographo*, **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 set. 1907.
- 84 – BROCA. op. cit., p.218.
- 85 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 13 out. 1907, p.1.
- 86 – BROCA. op. cit., p.198.
- 87 – JOE. op. cit., p.1.

- 88 – Id. Ibid.
89 – Id. Ibid.
90 – Id. Ibid.
91 – Id. Ibid.
92 – SODRÉ. Apud. GIL, Fernando Cerisara et al. **A poesia parnasiano-simbolista na história da literatura brasileira**. UFRJ, s/d.
Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero12/xvi.html>.
Acessado em 16 jun. 2009.
93 – RIO, João do. A catedral do cinematógrafo. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1909, p.1.
94 – Id. Ibid.
95 – RIO. Apud. GOMES. **João do Rio** / por Renato Cordeiro Gomes. (Coleção Nossos Clássicos) Rio de Janeiro: Agir, 2005, p.89.
96 – Id. Ibid.
97 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 08 set. 1907, p.1.
98 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p.1.
99 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 set. 1907, p.1.
100 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 29 set. 1907, p.1.
101 – Id. Ibid.
102 – EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, 5v. p. 925.
103 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 01 set. 1907, p.1.
104 – RIO. Apud. GOMES. 2005, p.74.
105 – GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 25 ago. 1907, p2.
106 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 set. 1907, p.1.
107 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 08 set. 1907, p.1.
108 – Id. Ibid.
109 – Id. Ibid.
110 – Id. Ibid.
111 – Id. Ibid.
112 – Id. Ibid.
113 – Cf. SEVCENKO. op. cit. (1998), p.515.
114 – NEVES. 1991, p.65.
115 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p.1.
116 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 08 dez. 1907, p.1.
117 – Id. Ibid.
118 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 abr. 1909, p.1.
119 – Id. Ibid.
120 – HOLANDA. op. cit., p.57.
121 – Cf. SEVCENKO. 1985, p.25-77.
122 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1907, p.1.
123 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 27 out. 1907, p.1.
124 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 12 jul. 2008, p.1.
125 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 06 set. 2008, p.1.
126 – Id. Ibid.
127 – ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, s.d., p. 231.
128 – JOE. loc. cit.
129 – RIO. Quando o brasileiro descobrirá o Brasil? **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 06 ago. 1908, p.2.

- 130 – SIMEÃO [Paulo Barreto]. O princípio de desnacionalização. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 28 out. 1909, p.2.
- 131 – Id. Ibid.
- 132 – ANDRADE. op. cit., p.244.
- 133 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p.1.
- 134 – Id. Ibid.
- 135 – Id. Ibid.
- 136 – Id. Ibid.
- 137 – Id. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 01 set. 1907, p.1.
- 138 – Id. Ibid.
- 139 – Id. Ibid.
- 140 – Id. Ibid.
- 141 – Id. Ibid.
- 142 – Id. Ibid.
- 143 – Cf. AGUIAR, Leonel. **Imprensa Sensacionalista: o entretenimento e a lógica da sensação**. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/.../R3-0370-1.pdf. Acessado em 11 jun. 2009.
- 144 – JOSÉ [Paulo Barreto]. O jornalismo que viaja. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 03 abr. 1907, p.1
- 145 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 02 ago. 1907, p.1.
- 146 – GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 02 ago. 1908, p.1
- 147 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 27 out. 1907, p.1.
- 148 – AMARAL, Luiz. Apud. AGUIAR. op. cit.
- 149 – JOE. op. cit., p.1.
- 150 – Id. Ibid.
- 151 – AMADO, Gilberto. **Mocidade no Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p.45.
- 152 – Id. Ibid., p.49.
- 153 – EDMUNDO. op. cit., p.924.
- 154 – ALMEIDA, Afonso Lopes de. Apud. SILVA, Fernanda Magalhães. **Cinematographo: crônica e sociedade na belle époque carioca**. Dissertação de mestrado. Departamento de História: PUC-Rio, agosto de 2002, p. 34.
- 155 – ALVES, Antônio Constâncio. **Discurso de posse**. ABL, 1922. Disponível em: <http://www.academia.org.br/>. Acessado em 14 mai. 2009.
- 156 – JOE. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 03 nov. 1907, p.1.

Referências Bibliográficas.

- AMADO, Gilberto. **Mocidade no Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, s.d.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica. In: **Contemporânea**. n.7. UERJ, 2006.2.
- 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.

_____. Radicais de ocasião. In: **Teresina etc.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa K. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

DIMAS, Antonio (org.). **Vossa insolência**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. 5v. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

ENGEL, Magali Gouveia et al. **Crônicas cariocas e ensino de história**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio** / por Renato Cordeiro Gomes. (Coleção Nossos Clássicos) Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **João do Rio**: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. **Tecnologias, instante e metropolização**: mídia e vida urbana em progresso no início do século. Paraná: XVI Encontro da Compós, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Os Bruzundangas**. Belo Horizonte: Garnier, 1998.

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**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991.

_____. Os cenários da República: o Brasil na virada do século XIX para o século XX. IN: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida. **O Brasil republicano**. (v.1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

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.

_____. O espaço urbano narrado pelo olhar cinematográfico: o cinema como mediação da experiência na cidade. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Intercom. São Paulo, 2008.

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

RODRIGUES, Antônio Martins. **João do Rio**: a cidade e poeta – olhar de *flâneur* na *belle époque* tropical. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: catálogo bibliográfico**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

_____. **João do Rio: uma biografia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (org.). **História da vida privada no Brasil**. 5 vol. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Fernanda Magalhães. **Cinematographo**: crônica e sociedade na *belle époque* carioca. Dissertação de mestrado. Departamento de História: PUC-Rio, agosto de 2002.

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

SODRÉ, Néelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

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

Periódicos.

A NOTÍCIA. Rio de Janeiro: 1909.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: 1907 – 1910.