

## Era uma vez a crônica<sup>1</sup>: uma reflexão sobre o gênero na modernidade<sup>2</sup>

Aline Novaes\*

**RESUMO:** Este artigo volta-se para o estudo da crônica, sobretudo, no que diz respeito ao seu papel na reorganização da cidade e ao referido gênero enquanto forma de experiência urbana. Com base em teóricos como Julio Ramos e Michel de Certeau, a proposta é pensar a crônica como uma possibilidade de vivenciar a urbe, além de perceber sua produção de sentido e participação no reordenamento da cidade moderna. Ao se distanciar de uma perspectiva histórica do gênero, este estudo também busca estabelecer relações com alguns pontos importantes que ajudam a pensar as crônicas mais vinculadas às atividades jornalísticas e cinematográficas, ou seja, a crônica-reportagem e a cinematografia das letras. Nesse sentido, tem-se como objeto de análise a coluna *Cinematographo*, publicada semanalmente de 11 de agosto de 1907 a 19 de dezembro de 1910 na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo (1909), produções de João do Rio (Paulo Barreto). Surge, a partir da observação de textos selecionados, uma reflexão sobre as crônicas do início do século XX e, em consequência, o debate acerca da diluição de fronteiras entre literatura, jornalismo e cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** crônica; experiência urbana; João do Rio

**ABSTRACT:** This article draws on the study of the chronicle, especially with regard to its role in the reorganization of the city and to that genre as a form of urban experience. Based on theorists such as Julio Ramos and Michel de Certeau, the proposal is to think the chronicles most linked to experience the metropolis, and realize its production of meaning and participation in the redevelopment of the modern city. By moving away from a historical perspective of the genre, this study also seeks to establish relationships with some important points that help to think the most chronicle linked to journalistic and cinematic activities, in other words, chronicle-reports and cinematography of words. In this sense, this article has as its object of analysis the *Cinematographo* column, weekly published from August 11, 1907 through December 19th, 1910 on *Gazeta de Notícias*, and on the homonymous book (1909), both productions of João do Rio (Paulo Barreto). It arises from the observation of texts selected, a reflection on the chronicles of the early twentieth century and, as a result, the debate about the dilution of borders between literature, journalism and film.

**KEYWORDS:** chronicle; urban experience; João do Rio.

---

<sup>1</sup> O título deste ensaio foi inspirado no poema intitulado *Crônica*, de Oswald de Andrade.

<sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

\* Bolsista de Pós-doutorado Júnior do CNPq e professora licenciada da Universidade Cândido Mendes e Universidade Estácio de Sá. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2013).

[...] parece mesmo que a crônica é um gênero menor. ‘Graças a Deus’, - seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós.

Antonio Candido

A epígrafe de Antonio Candido evidencia a aproximação existente entre a crônica e a vida. Não à toa, o referido gênero foi o escolhido por João do Rio, pseudônimo utilizado por Paulo Barreto, para narrar as transformações pelas quais foi submetida o Rio de Janeiro e traçar uma psicologia urbana. Motivado pelos relatos do escritor finissecular que carregava a cidade em seu nome mais usado, este artigo tem como proposta superar lugares comuns no que diz respeito à crônica para ver se é possível pensá-la a partir de outra dimensão. Mais especificamente, no sentido de experiência urbana atrelada à modernização da cidade e da imprensa.

No que se refere ao final do século XIX e início do XX, as crônicas podem ser consideradas “documentos na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um tempo social vivido pelos contemporâneos como um momento de transformações” (NEVES, 1992, p. 76). Foi esse gênero, que está tão perto do dia a dia, o eleito por João do Rio para relatar o cotidiano carioca. Gênero este que é uma mediação entre o sujeito e a cidade, colocando-se, portanto, como metáfora e/ou tradução simbólica de uma janela.

Na coluna *Cinematographo*, publicada na *Gazeta de Notícias*, e no livro de mesmo nome (1909) observamos a crônica de João do Rio abrindo janelas mundanas. Essas janelas são modelizações dessa crônica que narra a cidade, que possibilita ao leitor a aproximação com a realidade e, simultaneamente, está adequada ao momento moderno, à cidade moderna. É nesse período que se tem uma significativa variação da crônica, já que o referido gênero se apresenta como um espaço de modelizações da prática discursiva. Nesse sentido, destacam-se as produções do cronista-flâneur – conhecedor da alma encantadora das ruas –; a crônica-reportagem – encontrada nas páginas dos jornais – e ainda a crônica contaminada pelo cinematógrafo – que apresenta uma literatura na qual a nova técnica, além de ser tema, condiciona o processo de escrita.

## **DO CRONISTA-FLÂNEUR AO CINEMATOGRAFO DAS LETRAS**

Em *Desencontros da Modernidade na América Latina*, Julio Ramos faz um estudo sobre literatura e política no século XIX a partir de textos do cubano José Martí, correspondente em Nova Iorque. Assim, evidencia que a literatura colabora na reorganização do espaço urbano. A afirmativa pode ser constatada se observarmos o que aconteceu nas cidades latino-americanas, quando, no contexto pós-guerra das independências, existia a tentativa de consolidação dos estados e a busca para colocar em prática um projeto homogêneo nacional.

Escrever, a partir de 1820, respondia à necessidade de superar a catástrofe – o vazio de discurso, o cancelamento das estruturas – que as guerras tinham provocado. Escrever, nesse mundo, era dar forma ao sonho modernizador; era civilizar, ordenar o sem sentido da barbárie americana. (RAMOS, 2008, p. 27)

Nessa linha, salienta-se também a contribuição de textos na padronização da língua materna, comportamentos e na forma de exercer a cidadania, além do papel fundamental como crítica ao projeto modernizador e capitalista pelo qual passaram essas cidades. Percebe-se, então, as letras transcendendo o reflexo ou a representação do espaço urbano e estabelecendo, portanto, uma relação de identidade.

De acordo com o teórico, a heterogeneidade da literatura latino-americana está relacionada à modernização desigual. No século XIX, a Europa já contava com discursos racionalizados em sua modernização. Quando tratamos da América Latina, existe uma carência desses discursos e, até o fim do referido século, o que se tem são as letras operando como “veículo do projeto modernizador” (RAMOS, 2008, p. 56). Como consequência, ocorre uma proliferação de formas híbridas que se afasta da categorização literária canônica. O hibridismo e a irregularidade presentes no discurso literário fizeram com que a literatura dependesse de outras instituições, como, por exemplo, o jornal, espaço que possibilitará aos leitores a experimentação do tempo e do espaço da modernidade.

O jornal moderno, como nenhum outro espaço discursivo no século 19, cristaliza a temporalidade e a espacialidade *segmentadas* características da modernidade. O jornal moderno materializa – e fomenta – a dissolução do código e a explosão dos sistemas estáveis da representação. [...] No jornal, a comunicação se descola de um contexto delimitado de enunciação, configurando um mundo abstrato,

nunca experimentado totalmente pelos leitores como campo de sua existência cotidiana. (RAMOS, 2004., p. 143)

Enquanto na Europa a representação da cidade era realizada, principalmente, nos romances, em solo latino se dava em estruturas consideradas de pouco prestígio como a crônica, “onde a literatura representa, no interior dos jornais, às vezes com certa ansiedade, seu encontro e sua luta com os discursos tecnologizados e massificados da modernidade” (RAMOS, 2004, p. 18).

Julio Ramos discute o referido gênero como uma forma de experiência urbana. Primeiramente, explora os usos da crônica pelos escritores finisseculares. O autor destaca, então, a heterogeneidade do gênero como contribuidora do processo de constituição da literatura por meio de seus discursos “menores” e “antiestéticos”. E é a forma menor, segundo Ramos, que se coloca a serviço de um momento vertiginoso, de reordenamento e mudanças. Essas narrativas fragmentárias estariam prontas para levar o leitor a experimentar a cidade moderna. Inclusive, a representação da vida urbana seria o objeto desse gênero, tão volátil como era o momento. Por tais razões, a crônica torna-se “gênero compulsório da chamada modernidade carioca, [...] um gênero particularmente expressivo desse mesmo tempo em particular” (NEVES, 1992, p. 82).

Tendo em vista que a crônica deve ser tomada como “um campo estruturado de tensões simbólicas e imaginárias, históricas e estéticas” (ANTELO, 1992, p. 155), apresenta-se como perfeita candidata para narrar uma cidade que se desejava moderna. No período finissecular, percebe-se um grande número de testemunhos sobre a urbanização. Alguns passavam a ideia de uma modernidade ideal e benéfica, como se todos fossem desfrutar dos ditos avanços técnicos, urbanos e sociais. Outros narravam as angústias do cidadão que via a destruição dos espaços simbólicos e dos signos da cidade tradicional. Nessa arena de conflitos, a crônica deixa marcada a sua importância. Evidenciando as contradições do espetáculo de modernidade, tenta dar conta dessa conjuntura problemática.

Concomitante à destruição, pode-se observar discursos que visavam reorganizar, isto é, reterritorializar os espaços urbanos. Por meio desses escritos, o leitor pôde experimentar a cidade que era apresentada no suporte jornal sob múltiplas facetas. A cidade, por sua vez, passa a se revelar como espaço que produz sentido, fornece modos

de organização, tem forças para ditar regras, condicionar e recondicionar os hábitos e costumes. Sobre isso, comenta Ramos:

A cidade não é apenas pano de fundo, o cenário, onde se representaria a fragmentação do discurso, algo característico da modernidade. Seria necessário pensar o espaço da cidade como o campo da própria significação, algo que em sua própria disposição formal – com suas redes e desarticulações – estaria atravessado pela fragmentação dos códigos e dos sistemas tradicionais de representação da sociedade moderna. A partir dessa perspectiva, a cidade não seria apenas um “contexto” passivo da significação, mas a cristalização da distribuição dos próprios limites, articulações, cursos e aporias que constituem o campo pressuposto pela significação. (RAMOS, 2008, p. 138)

É o espaço urbano, “campo da própria significação”, como bem refletiu Ramos, que Paulo Barreto trazia em seu pseudônimo mais usado, João do Rio. É essa cidade que seduzia o cronista e o convidava para vagar sem destino pelas ruas. E foi, para o escritor, o amor incondicional pela rua, a razão de tantas narrativas cotidianas, fundamentais para se compreender melhor a época de intensas transformações. Em *Alma encantadora das ruas* (2008), o escritor humaniza a rua, comenta a relação do homem com esse espaço e declara o seu amor:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (RIO, 2008, p. 28).

O cronista afirma que a rua é o espaço que cria os vínculos entre as pessoas e o amor compartilhado por elas. Acrescenta que o amor pela rua transcende as gerações. Na mesma obra, João do Rio ainda ensina a compreender a psicologia da rua. Segundo ele, para tal tarefa, é necessário possuir um espírito vagabundo e ser curioso, é preciso ser *flâneur*, exercer a arte de flunar, considerada pelo escritor o “mais interessante dos esportes” (RIO, 2008, p. 31).

Benjamin (1994), antes de discorrer sobre o *flâneur*, fala a respeito de outro tipo, os fisiologistas. Esses homens descreviam os frequentadores da feira, “desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera” (BENJAMIN, 1994, p. 34). Tendo seu ápice na década de 1840, o exercício apresentado pelo filósofo alemão foi se ampliando. Os fisiologistas passaram a falar dos humanos, dos animais, da cidade e dos povos. Em certo sentido, aponta o autor, há aproximações nas descrições deles e do *flâneur*, que faz “botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1994, p. 34).

Para o teórico, a *flânerie* só pôde se desenvolver após a mudança da própria estrutura da urbe que implicou, por exemplo, o alargamento de calçadas e construção de galerias. Antes disso, não era comum andar a passeio pela cidade. Esse espaço urbano que surgia possibilitou a atividade do *flâneur*. Benjamin revela ser a rua a moradia desse tipo; os muros sua escrivania; a banca de jornal sua biblioteca. Passando os dias a caminhar, o *flâneur* reinventa o espaço coletivo e é parte fundamental do processo de legibilidade da cidade. É ele que vai fuçar a cidade, desdobrá-la, desvendá-la para, em seus escritos, deixar marcada a narrativa dos lugares, que Michel de Certeau define como “histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como história à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas [...]” (CERTEAU, 2003, p. 189). Cabe destacar a concepção de flanar para João do Rio – um cronista que se considerava “um pouco esse tipo complexo” (RIO, 2008, p. 33):

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flandar? Flandar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flandar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lyrico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de ir lá, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... É vagabundagem? Talvez. Flandar é a distinção, de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. (RIO, 2008, p. 31).

Como um misto de reflexão, observação e vagabundagem que João do Rio caracteriza o flunar. Os exemplos escolhidos pelo cronista para ilustrar a atividade desse tipo, como “meter-se nas rodas da população”, “admirar o menino da gaitinha ali à esquina”, “conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lyrico numa ópera velha e má” apontam o alcance da *flanerie*, praticada em todas as zonas da cidade, espaço íntimo do cronista-flâneur.

A *flanerie*, além possibilitar a experiência de todo o espaço íntimo do caminhante, faz parte de um processo de difusão de conhecimento. O *flâneur* experimenta, observa e transmite a cidade que se deixa ler. Ramos corrobora para tal pensamento ao assegurar que “[...] o flunar não é simplesmente um modo de experimentar a cidade. É um modo de experimentá-la, olhando e contando o que se viu. Ao flunar, o sujeito urbano, privatizado, se aproxima da cidade como quem vê um objeto em exibição” (RAMOS, 2008, p. 148).

No mesmo diapasão, o autor apresenta o conceito intitulado retórica do passeio como “a narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade representada, frequentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no *discorrer* do passeio” (RAMOS, 2008, p. 146). É importante observar que esse modo de representação da cidade surge, especificamente, no final do século XIX. Antes disso, o que se tinha, segundo Ramos, era o olhar totalizador, marcado pela distância entre o sujeito e o espaço representado. Nessa visão panóptica, o sujeito narra, do alto, a heterogeneidade da urbe. O passeio surge como uma alternativa mais capaz de ordenar a cidade, já que, nessa tipologia de representação, o caminhante sai do seu interior para estabelecer relações na cidade desordenada. Além de constituir uma ordenação, possibilitada também pela própria cidade que provêm meios para tal objetivo, como já sinalizou Benjamin, o sujeito constrói e consolida identidades e classes.

Para Ramos (2008), retórica do passeio. Para Michel de Certeau (2003), jogo dos passos ou enunciação pedestre. Ambas as denominações se referem a essa operação de vagar sem destino que busca captar o que o mapa da cidade deseja transmitir e, além disso, reordenar o espaço urbano. Sobre isso, menciona Certeau: “Os jogos dos passos

moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade” (CERTEAU, 2003, p. 176). São as nomeadas por Certeau de “figuras ambulatórias”, através do processo do caminhar, que vão produzir os discursos fragmentários sobre essa cidade que se apresenta múltipla.

Ramos (2008) erige ainda um paralelo entre a retórica do passeio e a crônica. Para ele, a crônica é representante desse novo tipo de prática urbana. Ao mesmo tempo, o caminhar, por sua vez, é a encenação do princípio da narratividade do referido gênero.

Em *O pintor e a vida moderna* (1996), Baudelaire relata o seu contato com o pintor G<sup>3</sup>. De acordo com o autor, o pintor anônimo se afasta de um artista e se aproxima de um homem do mundo. Baudelaire explica que esse homem é o sujeito que “compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à palheta como servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16). O referido pintor, como todo homem, se “interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide” (BAUDELAIRE, 1996, pp. 16-17).

Cabe destacar, como aponta Benjamim (1994), que as relações em uma cidade moderna passam a ser mediadas pela visão. Entretanto, Baudelaire (1996) ressalta que a faculdade de ver e, sobretudo, a capacidade de exprimir são para poucos. Fazer renascer sobre uma folha de papel o que há pouco os olhos captaram é natural e singular, habilidade para poucos. Na concepção do autor, é uma tarefa mais complexa do que a do *flâneur*, posto que consiste em tentar alargar o tempo presente, ou seja, ter o desígnio de provocar e obter uma sensação duradoura em meio à efemeridade. Em relação a essa empreitada, fala Baudelaire:

[...] esse homem [...] tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permite chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire revela que o desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys (1805-1892) suplicou para que seu nome não fosse revelado. O artista desejava que Baudelaire falasse das obras como se fossem de um anônimo.



de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.  
(BAUDELAIRE, 1996, p. 24)

Assim, esse homem tenta captar, para Baudelaire, fragmentos do transitório. Nessa linha, Charney (2004) atenta para a possibilidade de experimentar um instante por completo mesmo estando nesses ambientes fugazes e efêmeros. Segundo ele, “a cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante.” (CHARNEY, 2004, p. 319). Sua avaliação é montada a partir de uma hipótese do esvaziamento do tempo presente, pois a mente só reconheceria esse tempo quando já fosse passado. Para o teórico, “o presente nos escapa” (CHARNEY, 2004, p. 319). Essa consideração não nega a existência do presente, mas o percebe como sentido experimentado no reino da sensação corporal. Na verdade, tratar-se-ia de um presente sensório, apontado por Charney como um antídoto à alienação da modernidade.

É sabido que a modernidade é marcada por mudanças de percepções e experiências ocorridas em consequência das novas tecnologias e alterações do dia a dia. Sobre esse momento, Singer discorre:

[...] a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. [...] a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2004, p. 95).

A partir das considerações apresentadas por Singer, pode-se afirmar que esses avanços tecnológicos e urbanos, além das mudanças econômicas, alteram as relações entre as pessoas e destas com o próprio espaço urbano.

Gagnebin (2007) parte do ensaio “Alguns Motivos em Baudelaire”, de Benjamin, para discutir as análises de George Simmel. Benjamin, em seu texto, cita o sociólogo alemão quando este analisa as mudanças na percepção e na relação dos homens na cidade moderna. Para Simmel, os sentidos sofrem um processo de padronização na

tentativa de evitar o sofrimento do homem, agora vulnerável a uma infinidade de estímulos.

Simmel indica que o homem, impossibilitado de reagir a essa intensificação dos estímulos nervosos, recorre à atitude *blasé*<sup>4</sup>. De acordo com o autor, “não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido incondicionalmente reservado à metrópole quanto à atitude blasé” (SIMMEL, 1987, p. 16).

Singer, em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, além de Simmel, cita Kracauer e Benjamin para discutir a concepção neurológica da modernidade. Esses teóricos entendem a modernidade como um registro da experiência subjetiva caracterizada pelos choques físicos e perceptivos do ambiente moderno. Partindo dessa concepção, Singer ressalta:

A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. [...] A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos. (SINGER, 2004, p. 96).

Como pontua o autor, a aceleração dos meios de locomoção e da própria vida urbana coloca o sujeito moderno em confronto com seu antigo modo de viver, suas relações, seu trabalho e sua forma de experienciar a cidade. Nesse período, textos, cartuns e jornais já revelam essa angústia e discorrem sobre os estímulos e, em virtude destes, o medo. Outros escritos, por sua vez, explicitam encantamento no que se refere às novidades da vida moderna – como o automóvel, a luz e o bonde elétricos –, além das novas formas de sociabilidade. É nesse momento que as pessoas passam a frequentar os cafés, os teatros, os cinemas, isto é, as ruas deixam de ser um mero local de passagem. Evidencia-se, assim, a mudança na vida cotidiana.

Para dar conta dessa alteração, surgem novos gêneros e estratégias de representação. Nesse contexto, Margaret Cohen destaca a literatura panorâmica, que para ela “nada mais é do que um gênero de curta duração, voltado para o cotidiano [...]”

---

<sup>4</sup> Ver a esse respeito em SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

(COHEN, 2004, p. 263). Esses textos apresentavam como foco o cotidiano da vida moderna e estavam em perfeita consonância com a nova percepção de tempo e o novo ambiente tecnológico.

Entre as inovações tecnológicas daquele momento, encontramos o cinema, que, desde a sua gênese, revelou considerável interesse pela representação do cotidiano. A partir disso, é importante reverberar que a arte cinematográfica transmite aspectos presentes do mundo moderno como a velocidade e a simultaneidade, colocando-se como uma arte para lidar com os estímulos e tempo da modernidade. Charney reitera esse apontamento ao dizer que o cinema é a única arte que pode representar o presente tal como é.

No que diz respeito à literatura, vale ressaltar que o novo horizonte técnico advindo da modernidade possibilitou a profissionalização do escritor e, por consequência, uma revisão do fazer literário. Em *Cinematógrafo de Letras*, o foco de Flora Süssekind recai sobre a interseção entre cinema e literatura, abordando a conversão da imagem em narrativa escrita.

A autora, além de mostrar como os textos tematizavam as novas técnicas – inclusive o cinema –, revela a transformação do próprio fazer literário a partir do contato com o horizonte técnico da época. Percebe-se, a partir disso, a literatura sendo moldada pela técnica.

Como mencionado, os textos de Paulo Barreto apresentavam um contato íntimo com o mundo moderno e as questões que o permeavam. A respeito dessa relação intrínseca na obra do cronista, Süssekind afirma: “Os textos de João do Rio [...] mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19). Mais adiante, a autora complementa: “Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto” (SÜSSEKIND, 1987, p. 20). Süssekind define como “mimesis sem culpa” a forma assumida por João do Rio que reflete o diálogo entre a literatura e as novas técnicas de impressão, reprodução e disseminação.

A representação do cotidiano, bem como do novo horizonte técnico e temporal, ficou evidenciada nos escritos desse período. Nessa linha, ressaltam-se as produções de Paulo Barreto. Entre elas, destaque para a coluna *Cinematographo*, publicada na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo. Enquanto, no jornal, o autor apresenta uma narrativa que toma o cinema como título para narrar uma cidade em transição para a modernidade; nas páginas do livro, o que se observa é um texto, não só contaminado pelo cinema, mas condicionado no seu próprio fazer literário por essa nova linguagem.

## OS CINEMATOGRAFOS

A coluna *Cinematographo* foi publicada de 11 de agosto de 1907 até 19 de dezembro de 1910, em sua maioria, nas edições dominicais. Com o pseudônimo Joe, o escritor aproveitou o burburinho do cinema para tomá-lo como título. As crônicas, ligadas aos acontecimentos do dia a dia, apresentam-se como uma espécie de crônica-reportagem que passa em revista os dias da semana. Diversas eram as questões abordadas. Em cada crônica, um tema distinto. Em cada coluna, várias crônicas. Joe fazia da coluna uma revisão da semana ou, como exposto acima, uma revista da semana.

Com base na leitura do resgate das fontes primárias, são temáticas frequentadoras de *Cinematographo*: a modernização da cidade, a política e os costumes. Somam-se a essas, as críticas teatrais, literárias e sociais; todavia, outros assuntos eram abordados. Em grande parte, uma miscelânea de temas era tratada em uma única edição.

Nas páginas da *Gazeta de Notícias*, o leitor pode visitar o início do século XX e conhecer muitos dos costumes da vida urbana, dos tipos, dos lugares e das histórias comuns. É sabido que o livro de 1909, do qual trataremos neste artigo, também revela esse universo. No entanto, é no jornal que *Cinematographo* se coloca à disposição dos acontecimentos diários e, conseqüentemente, apresenta uma narrativa factual no sentido de retomar e, sobretudo, discutir os principais fatos da semana ou assuntos em voga naquele período.

A época em questão é marcada por grandes mudanças urbanas. As cidades passavam a contar com um novo modelo que considerava também avanços técnico-científicos e, por consequência, novos hábitos e formas de sociabilidade foram criados e

até mesmo impostos. A população é apresentada a novidades como o bonde elétrico, os cafés, o automóvel, o saneamento e, além de outras coisas, o cinema. No Brasil, essas transformações foram mais evidentes na cidade do Rio de Janeiro: a metrópole-modelo.

Essas mudanças tinham a função de adequar o Rio de Janeiro a uma nova organização do próprio espaço. Em sua segunda edição, publicada no dia 18 de agosto de 1907, a coluna *Cinematographo* apresenta uma descrição dessa cidade moderna, especificamente, do bairro de Botafogo, além de destacar o entusiasmo dos que viviam naquele período:

A praia de Botafogo apresenta um aspecto maravilhoso. A grande e esplendorosa avenida cintila de *toilettes* raras, de joias, coruscantes de belezas admiráveis. Passam, sem cessar, automóveis caros, carros de luxo numa fila interminável. Sob o sol de inverno, o mar achamalota-se. [...]  
- É bem diferente este Rio do que nós suportávamos há cinco anos! Diz [*ilegível*] nosso lado um diplomata. [...]  
- E, realmente, é outra coisa. Por mais [*ilegível*] que pareça insistir, devemos insistir nessa ruidosa admiração por nós mesmos. Talvez o grito, o aplauso convençam o governo atual de que é necessário continuar a obra encetada pela direção do conselheiro Rodrigues Alves e por esse [*ilegível*] extraordinário – o Dr. Pereira Passos [...]. (JOE, 18 de agosto de 1907)

Paulo Barreto mostra a cidade que surgia, despida das características coloniais e desejosa de ser uma nova capital. Acreditando nas benesses dessa modernização, a população esquece o Rio antigo e aposta na continuação das obras, tendo Rodrigues Alves e Pereira Passos como grandes nomes do progresso.

A modernidade causava na população da época ânimo e frisson. Em virtude disso, a vida e os programas no campo foram, aos poucos, perdendo valor. Numa crônica do dia 12 de janeiro de 1908, Joe discorre a respeito do tédio de estar na roça e confessa ser seu grande desejo receber jornais e cartas do Rio. No Hotel Hygino, clama por coisas que o liguem à cidade, pois o hotel do campo o irrita demais. O cronista chega a dizer que pode morrer de tédio ou de fúria e acaba confessando: “A floresta só em pequenas doses: a homeopatia do Passeio Público, ou a alopatia do Jardim Botânico”. Mais adiante, completa: “Porque eu abomino as árvores quando elas não são civilizadas ou cínicas como as da Praça Tiradentes que conversam com os cocheiros e esperam a saída das *cocottes* do Moulin Rouge...” (12 de janeiro de 1908).

A vida na nova urbe civilizada é descrita na coluna de Paulo Barreto. Em oito de setembro de 1907, discorre o quanto é chique jantar no Pavilhão Mourisco que, segundo ele, remete a Paris, símbolo da modernidade da referida época. Já no dia 17 de novembro de 1907, estabelece uma analogia entre a própria vida e a transformação do Café Paris em um esplêndido restaurante. O cronista recorda sua trajetória profissional na *Gazeta de Notícias* e conclui que a vida passa, consideravelmente, rápido. Como pano de fundo, então, reflete a respeito de todas as mudanças que aconteciam na cidade. Para finalizar, lamenta: “Le bon vieux temps... Tudo se transforma. Daquele centro nada mais existirá dentro em pouco. O largo é outro, o edifício será outro, as nossas ambições são outras e a minha saúde, ah! a minha saúde é como aquele prédio velho a demolir...” (JOE, 17 de novembro de 1907).

É importante pontuar que as mudanças beneficiaram apenas uma parcela dos que viviam naquele momento, isto é, houve um aburguesamento em detrimento das camadas populares. Desde o referido período, a população de baixa renda ficou fadada a viver sem as benesses oferecidas pelas renovações urbanas. Sem nenhum compromisso e respeito com esses cariocas, o Rio de Janeiro foi sendo urbanizado nos moldes europeus, mais especificamente, parisienses. No lugar da antiga colônia, começou a levantar uma cidade que se fez moderna apenas para alguns. Ao discorrer sobre sua ida à Tijuca, Joe evidencia tal afirmação:

[...] não vi senão uma apavorada visão. Uma atmosfera cor de gato maltês sucedeu à primitiva, a marcha do tramway tornou-se corrida desvairada, e essa corrida era obstada por arremessos convulsivos de um súbito [*ilegível*]. Damas agarravam os chapéus, cavalheiros baixavam a cabeça sufocados nos bancos. Nos estribos, dependurados, os cidadãos, com medo de cair e com medo de perder o chapéu, grudavam ao balaústre, fazendo uma continência ridícula ao vento de poeira, com a cara contraída e os olhos fechados. Mas, certo, eu via demais, porque o destino fez-me entrar grãos de poeira nos olhos e eu curvei-me, encolhi, no incômodo atroz, enquanto um bom velho, em chinelas e sem colarinho, cheirando a vacas dizia:  
— Que se há de fazer, meu menino? Isto aqui não é irrigado, nem limpo, nem varrido. Tais coisas são boas para Botafogo. Quem mora aqui tem de aguentar. (25 de abril de 1909).

Por meio de uma narrativa atravessada, em algumas partes, pela comicidade, percebemos o quanto o bairro da Tijuca estava distante da modernização já presente em outros lugares do Rio de Janeiro. Em determinado momento, o velho chega a dizer que

“tais coisas são boas para Botafogo”, fazendo referência a cuidados como irrigação e limpeza, que podem ser considerados básicos.

Devoradas pelo progresso, a cidade e a sociedade vão se modificando gradativamente. Em crônica publicada no dia 23 de agosto de 1908, Joe comenta que o “carioca transformou-se”. Uma dessas transformações está diretamente relacionada à vontade de estar na rua para vivenciar a nova urbe.

Há gente, gente, muita gente. O aspecto é belo, de uma beleza de assombro, tudo é luz, tudo é fogo, tudo é vida. Há renques de lâmpadas amarelas, de lâmpadas verdes, paredes forradas dessa tricomia gritante. Os pavilhões riscam-se cordões luminosos. Grandes lâmpadas irrompem luz cinza clara, a luz de metal branco, uma fulguração de luar. Em vários edifícios, e por trás dessas cores, a luz de mercúrio, com uma cor de azul de céu, uma cor maravilhosa e pesada cai como o ardente brocado de um docel — de espaço a espaço. [...]

— Que mudança, hein?

— É o Rio civilizado... (JOE, 23 de agosto de 1908).

As ruas iluminadas serviam como convite para os cariocas que passaram a sair de suas casas e vivenciar a cidade. Como aponta Joe, transitar pela urbe era agora uma atividade dos cariocas, especialmente, dos que desejavam exibir sua elegância. Tudo isso fazia parte do projeto de civilização, logo aderido pelos que compunham a alta sociedade da época.

As renovações urbanas e sociais foram, também, tematizadas no livro *Cinematographo: crônicas cariocas*, lançado em 1909. Assinado por João do Rio, o volume é formado por 44 crônicas, além de uma introdução – na qual o autor explica todo o significado que abarca a relação existente entre crônica e “cinematographia” – e uma nota para o leitor, que finaliza a narrativa reiterando a ideia do livro como um cinema.

Assim como João do Rio mostra, no decorrer da narrativa, a proposta de fazer de seu livro um cinema, revela também o fio condutor da obra no próprio subtítulo: “crônicas cariocas”. Na verdade, o próprio título como um todo *Cinematographo: crônicas cariocas* serve como base para uma análise, pois une o cinema e o Rio de Janeiro, os pontos principais do livro. Ao se fazer uma ligação entre esses pontos, é possível perceber facilmente o objetivo do escritor de produzir um filme que traga como temática a vida no Rio de Janeiro, como é exposto no próprio prefácio: “Com pouco

tens a agregação de vários fatos a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo” (RIO, 1909, p. V).

São esses fatos de um ano que vão servir de registro da cidade, fatos que servem de metonímia para representar toda a sociedade carioca, formada pelos “encantadores” dos salões, pela “canalha” de rua e pela classe média. João do Rio comenta a vida no Rio de Janeiro e desvenda os segredos dessa sociedade em cada crônica/fita que compõe o seu livro/filme.

O Rio de Janeiro é o cenário do filme, no qual será narrada toda a multiplicidade que pode existir em uma cidade durante o processo de modernização. O encantamento por parte de uma grande maioria de pessoas no que se refere a esse processo e, por consequência, às mudanças pode ser observado em personagens como o barão Belfort e o conde Sabiani, que deliravam com a dança da princesa jamaicana Verônica, em “Gente de Music-Hall”.

João do Rio cria um conjunto de oito crônicas para falar da Exposição de 1908. Vitrine da modernidade e do progresso, a exposição era uma forma de mostrar o Brasil para o mundo e, com isso, atrair capital estrangeiro: “[...] a sensação do Brasil num mostruário colossal para o mundo e para o próprio Brasil; e os resultados do conhecimento exato do estrangeiro, com a entrada de capitais para a exploração das riquezas nacionais e o desenvolvimento das indústrias” (RIO, 1909, p. 286). Nessas crônicas, o que se nota é uma exaltação do tempo presente, pois, para os “encantadores”, “nada mais agradável do que, em vez de suspirar recordando o passado, exclamar cheio de alegria: ah! Incomparável tempo o nosso de atividade e de talento!” (RIO, 1909, p. 185).

Para retratar o mundo da arte do início do século XX, além de enaltecer pintores como Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras, João do Rio revela os tipos que frequentavam a exposição:

A raça estava toda. Havia a dama animadora que pinta nas horas vagas entre os trabalhos de agulha e os exercícios ao piano, tomando posições científicas para observar as pinturas face-à-main no nariz, havia os rapins esperançados do Montmartre carioca que fica ali pelos lados da travessa Leopoldina; havia a coleção de mestres oficiais tratados com as considerações de Budhas ambulantes, havia os críticos desde os velhos até os pequenos de fralda que nunca viram um



quadro e chamam de idiotas grandes artistas, havia a onda polimorfa do burguês achando sempre melhor o pior [...]. (RIO, 1909, p. 186).

Ao descrever essas diferentes “raças” frequentadoras das exposições, João do Rio faz uma crítica ao modismo da época e, sobretudo, registra hábitos e peculiaridades de uma parcela da sociedade do Rio de Janeiro, intitulada pelo escritor de “snobs cariocas”. Segundo João do Rio, os “snobs cariocas” além de mesquinhos e pretensiosos – como são os de outros lugares – acham feio ser brasileiro.

A desnacionalização dos estratos economicamente mais elevados do Brasil é abordada em outras crônicas. Em “Um problema”, o cronista conta alguns casos de “rapazes ricos que eram mais estrangeiros na sua terra que os próprios estrangeiros, mais deslocados e frios no próprio lar do que numa rua de Londres” e atribuiu esse problema aos “produtos glaciais do snobismo ou da tolice dos pais, que acabam odiando a própria pátria e renegando a família” (RIO, 1909, p. 93).

Ao mesmo tempo em que João do Rio fala sobre os costumes da “gente de cima” (*apud* GOMES, 1996, p. 63) – como o que alguns “estetas, imitando Montmartre”, tinham de “discutir literatura e falar mal do próximo” enquanto “enchiam o ventre de cerveja” (RIO, 1909, p. 129) na Rua da Assembléia ou na Rua da Carioca –, também documenta os hábitos da “canalha”. Em “O barracão das rinhãs”, por exemplo, o escritor apresenta o esporte feroz das brigas de galo, que aconteciam em um barracão à cerca de 100 metros da estação do Sampaio. Além dos costumes, alguns traços lingüísticos que marcam essa classe podem ser observados. Em “Dito da Rua”, o escritor ressalta expressões típicas, a linguagem do malandro e da capoeira, e destaca a gíria da época “E eu, nada?” que, mesmo não exprimindo nada, servia para inúmeras situações:

Esse dito é ouvido em cada canto e não exprime particularmente coisa alguma. É antes uma das mil faces da irreverência arrogante da canalha. O malandro pára, gíngua, diz mordaz: – E eu, nada? [...] O cavalheiro conta uma mentira e sente a interrupção corrosiva: – E eu, nada? O cavalheiro leva uma conquista, e por trás ou de cara desnorteia-o a frase: – E eu, nada? O cavalheiro ganha o jogo, esbraveja, tem sorte, deplora-se, elogia-se. A frase vem como o obstáculo: – E eu, nada? (RIO, 1909, p. 121)

Apesar de se mostrar, por inúmeras vezes, eufórico no que diz respeito à modernização, João do Rio também demonstrava certa nostalgia ao imaginar que os signos do Rio antigo seriam apagados para que fosse erguida a cidade moderna:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. (RIO, 1909, p. 214)

O cronista valorizava o Rio antigo. A preservação dos signos da cidade marcaria a tradição, a história do lugar e da população que ali vivia. A reorganização da cidade causaria a perda da identidade e da tradição, fato que origina em João do Rio, e em outros que viveram naquele momento, certo desconforto, como pode ser observado nas crônicas “O velho mercado” e “Horas da biblioteca”.

Um traço relevante da vida carioca naquele momento, também destacado na obra, era a pressa. O tempo mudou. A era da velocidade, do automóvel, da aceleração do ritmo de vida das pessoas já se fazia presente nas ruas da cidade. As renovações técnicas implicaram mudanças de hábitos e costumes, e João do Rio escolhe esse tema para tecer os momentos finais do filme de 1908, com a fita/crônica “A pressa de acabar”. Dessa forma, ele justifica o término da sua narrativa, pois ele tem pressa, o leitor tem pressa. O momento é outro, “já nada se faz com o tempo. Agora faz-se tudo por falta de tempo” (RIO, 1909, p. 385).

João do Rio produz uma narrativa que dilui as fronteiras entre jornalismo, literatura e cinema. O deslizamento de algumas crônicas das páginas dos jornais para o livro e a maneira pela qual a literatura do escritor lida com a linguagem do cinema para mudar sua própria linguagem apontam para um transbordamento no que se refere à interseção desses diferentes suportes.

As crônicas que compõem *Cinematographo: crônicas cariocas* abordam assuntos corriqueiros e, de certa forma, refletem as peculiaridades do modo de vida da população carioca no ano de 1908. Sobretudo, funcionam como um cinema das letras do referido ano.

## **PALAVRAS FINAIS**

Com o objetivo de ler e narrar a cidade do Rio de Janeiro, Paulo Barreto escolheu as crônicas, para juntos percorrermos e desvendarmos o espaço urbano. Com base nas reflexões expostas, pode-se dizer que esses textos não apenas corroboram, mas também desempenham papel fundamental no processo de ressignificação e reordenamento das cidades.

A bem da verdade, a crônica de João do Rio, realmente, transcorre pela cidade, pelo jornalismo e pelo cinema. Operada por um cronista que “não abre mão de testemunhar o seu tempo, de ser seu porta-voz” (GOMES, 2005, p. 30), se revela reportagem, livro, cinema e – por que não dizer – uma possibilidade para repensar o próprio gênero.

## **REFERÊNCIAS:**

- BAUDELAIRE, Charles. O pintor e a vida moderna. In.: **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In.: **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 9 edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003. Volume 1.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Le printemps adorable a perdu son odeur. **ALEA: Estudos Neolatinos**. V.9, n.1, jan-jun. 2007. Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, UFRJ.
- GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio** / por Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**; organização Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Cinematographo: crônicas cariocas**. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.



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

**Periódicos:**

JOE. Cinematographo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 1907-1910. Semanal.

*Recebido em: 31 de março de 2015.*

*Aprovado em: 5 de abril de 2015.*