

João do Rio: o *Homus Cinematographicus*

Gilda Vilela Brandão*

Resumo – Neste artigo, resalta-se a escrita cinematográfica adotada por João do Rio em suas crônicas como modo de apreensão dos diferentes espaços de socialidade no Rio de Janeiro do princípio do século XX.

Palavras-chave: crônica; cidade; Rio de Janeiro.

Não se exige do cronista geral a informação ou comentários precisos que cobramos dos outros. O que pedimos ao cronista é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva um certo ponto de vista não-ortodoxo e não-trivial e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadição do espírito. Crônica tem esta vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a fez o nervosismo saltitante do repórter.

Carlos Drummond de Andrade¹

Interessa-nos, neste artigo, focalizar certas intuições fundamentais que teriam presidido a crônica de João do Rio (1881-1921), quando escreve, em 1909, *Cinematógrafo* (crônicas cariocas). A novidade está já no título, que procura situar a crônica no ponto de encontro com a cinematografia – paixão recente da vida moderna² -, posta, agora, à mercê do cronista.

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada, mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora

cinematográfica - um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida albeia e da fantasia - mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. (João do Rio, 1909)

Assinale-se, de partida, que há uma falácia nesse escrever despreocupado de João do Rio, pois se aparentemente nada nele é reflexivo, tudo comporta uma reflexão. Além de uma espécie de antevisão da circularidade de gêneros que a narrativa moderna viria a conhecer, há, nesse escopo especulativo, algo que surpreende, como, por exemplo,

* Professora-Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: gildabrandao@gmail.com.



esta sugestão inusitada de pretender transportar os procedimentos de uma linguagem moderna, ainda em formação (a linguagem fílmica), para um gênero jornalístico – a crônica.

Süssekind (1987, p. 47), avisadamente, traça a relação: “o cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras: essas analogias que orientam o *Cinematógrafo* e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista”. A estudiosa percebe, na peça *Chá das 5*, e nos romances *A Profissão de Jacques Pedreira* e *A Correspondência de uma Estação de Cura*, sobretudo neste último, “um certo esmaecimento da figura do narrador”, que atribui à sucessão de relatos breves e às diversas vozes de personagens, consideradas, na perspectiva precisa da autora, como “quase figurinos de revista, propositalmente sem fundo, só-superfície”. (Idem, p. 46) Se examinarmos mais de perto como se efetivam, textualmente, as articulações entre o operador e a câmera – ponto enfatizado por João do Rio –, veremos que este operador, preso nas engrenagens dos acontecimentos que relata, pretende tirar vantagens de sua condição de “personagem secundário”, uma vez que, acoplado à máquina, perde o controle do que vê, deixando que as imagens, captadas pela câmera, falem de *per se*. Projetado numa “tela”, o objeto se torna mais veraz. Tudo, então, pode ser visto, na medida em que são fatos decorrentes da vida diária, fatos públicos, comuns a todos. A cidade está repleta de imagens. Se reais ou delirantes, tanto faz.

João do Rio vai rodando suas “fitas” com o intuito de reproduzir “o polimorfismo integral da vida”, pois, reitera, “uma sessão de cinematógrafo [é] um documento excelente [da vida da cidade] e tem a excelente qualidade de não obrigar a pensar, senão quando o cavaleiro teima mesmo em querer ter idéias”. (Ibidem) Esse julgamento, que relembra o caráter de entretenimento frisado por Drummond, traz, sem dúvida, um enquadramento novo para o gênero, sobretudo porque surge, aí, a figura dúplice de um *operador cinematográfico* e de um *enunciador móvel*,³ que irá se caracterizar por um discurso acelerado, segundo o qual tudo é relatado em seqüências rápidas – técnica compositiva, aliás, utilizada na ficção. Tal dinamismo acha-se muito bem plasmado na figura do *homo cinematographicus*, expressão, claro, que cai como uma luva na figura de seu criador:

Evidentemente nós sofremos agora em todo o mundo de uma dolorosa moléstia: a pressa de acabar. Os nossos avós nunca tinham pressa. Ao contrário. Adiar, aumentar, era para eles a suprema delícia. (...) Hoje, não. Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalbaria de minutos e segundos. (...) O homem mesmo do momento atual num futuro infelizmente remoto (...), o homem será classificado, afirmo eu, já com pressa, como o homo cinematographicus (...). (João do Rio, 1909, p. 283-286)



Do enquadramento do *homus cinematographicus*, cuja rapidez explode da página, um exemplo, dentre muitos outros, é a crônica intitulada “Alguns Poetas do Hospício”, na qual detalhes do percurso percorrido, entre a ação de saltar do “bonde vertiginoso” e sair do hospício, são, em grande parte, omitidos. Atenemos para este dado: a expressão “bonde vertiginoso”, que faz sorrir o leitor de hoje, é um indício da chegada do progresso na capital provinciana, logo mais percorrida pela visão inebriante do automóvel:

Ontem, num bonde vertiginoso da Escola Militar, o diretor do hospício indaga-me:

- Queres ver alguns versos dos malucos?

- Deve ser interessante.

- Pois salta e vem até o meu gabinete.

- Salto. O diretor conduz-me até um salão encerado, manda vir café, abre uma gaveta e espalha dessa gaveta, em cima da mesa, uma porção de papéis. É a Musa do Hospício. Bebo o café, faço um embrulho da versalbada e parto. (Idem, p. 203)

Tomemos, agora, em um sentido inverso, uma descrição, por assim dizer, estática. É a descrição de um mundo onde permanecem intactos valores religiosos, a crença na reflexão. O leitor está na “Casa dos Milagres” (1909). Trata-se de pôr em relevo a ausência de bens materiais. Aqui, a dicção sóbria adotada corresponde à pobreza do ambiente retratado. A fineza do enunciador está na maneira breve com que o olhar (ou a câmera) se desincumbe pausadamente de sua função, através da

captação de um ambiente um tanto quanto anacrônico (daí a ironia do título), se é que temos em mente a *vida vertiginosa* que se desenvolve, paralelamente, em *uma outra parte da cidade* do Rio de Janeiro (a *frivolously city*), na qual impera a futilidade e “a satisfação burguesa” (1909, p. 230). A figura circunspeta do velho frade, Luis Piazza, enclausurado, separado do mundo do consumo, dá um movimento geral à crônica, com a descrição se desenvolvendo à semelhança de um lento *travelling*, com paragens em cada canto, procedimento, aliás, utilizado cada vez que o autor ingressa em ambientes distantes da civilização:

O convento dos missionários capuchinhos é uma velha casa em ruína. Eu, que há muito tempo não via frei Luiz Piazza, me permitira incomodá-lo à hora de sua modesta refeição, e, pela primeira vez acolhido como só os bons sabem acolher, passeava pelos corredores e salas do vetusto casarão. O ar lavado e puro entrava pelas janelas, e tudo era tão pobre que confrangia a alma. Nem o ouro de uma moldura, nem a beleza histórica de um móvel, nada que denotasse sequer a simples satisfação burguesa. Apenas catres, duros bancos de pau, mesas de pinho, gravuras e pinturas edificantes penduradas nas paredes, em caixilhos desconjuntados. Na cela do superior, uma escrivaninha modesta, o grábato e um crucifixo; na biblioteca, livros santos, mal encadernados; no jardim, rosas que florescem entre couves e alfaces, ao lado de um tanque onde cada frade lava sua própria roupa. (João do Rio, 1909, p. 231-232)



Essa capacidade de enveredar por ambientes tão distintos leva João do Rio a mudar de tom, a aumentar ou a diminuir a tensão que o atravessa, de acordo com a imagem tratada. Repentinamente, as peças cenográficas anteriores são substituídas por outras, porque essa é “a feição [da crônica], o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar (...) o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la”. (1909, p. xi) Desta crônica, que acabou de nos revelar o interior do convento dos missionários capuchinhos, passamos para esta, cheia de uma discreta malevolência, que nos revela, em um misto de artificialidade e de fingimento, os adereços mundanos da *frivolously city*:

A estação de inverno está oficialmente aberta. Esta frase, de cuja elegância social ninguém duvida, significa com amplidão que a cidade, farta de descansar das violências caniculares, resolve entregar-se dodivanas e perdulária, ao oceano do agitado prazer. O prazer é estar em toda parte onde a gente se diverte ou finge divertir [se]: nas regatas, nos prados, nos campos de football, nos restaurants chics, nas recepções de etiquetas, nos teatros, na (sic) aluvião de companhias estrangeiras que nos chegam por todos os vapores. (1909, p. 55)

Mediante uma visão indiscriminada de instantâneos, captados pelo enunciador cinematográfico, *a alma* da cidade vai-se entranhando na letra. Nas páginas de *As Religiões no Rio* (1951), do *Cinematógrafo*

(crônicas cariocas) (1909), de *A Alma Encantadora das Ruas* (1952), de *Vida Vertiginosa* (1911b), de *Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar* (1916) e *Psicologia Urbana* (1911a), são abundantes as notações que o cronista faz aos requintes da sociedade carioca, tutelada por costumes europeus, e às tradições urbanas em via de desaparecimento.

À maneira de um etnólogo, João do Rio, aquele “cronista admirável, tradutor de Oscar Wilde, redator da *Gazeta de Notícias*”, (Ramos, 1989, p. 203), homenageado pela cidade em que nasceu - prossegue Ramos - “com uma rua curta”, prende-se, demoradamente, à investigação das seitas, das credices e das superstições, dos pequenos ritos suburbanos, tudo no intento de aproximá-los da lente do leitor. Em “A Decadência dos Chopos” assiste, porque a cidade, conforme assevera, é “a mais infiel dos amantes” (1909, p.136), ao desaparecimento dessas casas. E, como que reforçando os fios da decadência, termina focalizando uma cançonetista grotesca, “de meias grossas e sapatos cambados (...) que quando [esticava] as goelas e soltava um *mai piú!* da sua desesperada *romanza*, esse *mai piú* parecia um silvo de lancha, à noite, pedindo socorro” (1909, p. 34). Em “O Dito da Rua”, a câmera do cronista examina as grandes famílias de calão a partir de sua circulação na vida social, pois há “o calão dos gatunos, o calão dos *high-life*, o calão do meretrício”. (1909, p.122)

Essa tendência em repartir, social e culturalmente, o Rio de Janeiro é retomada em



“Os Tatuadores”. Explicações sobre a origem polinésica da palavra (de *ta bou*, desenho) dão vazão a uma tipologia sociocultural: fundamentados na doutrina de reencarnação e da transmigração das almas, os muçulmanos utilizam a tatuagem “como verdadeiros *eikones* primitivos nos peitos e nos braços” (1952, p. 45) e os negros usam-na como fetiche, contra o mau olhar.

Há crônicas de uma leveza extraordinária, que beiram o lirismo, dosado, é bem verdade, de um humor negro, como “Epitáfios”. Para retirar da morte sua tragicidade, o cronista prefere lê-la à distância, do ponto de vista da lápide, corte metonímico que lhe serve de gancho para traçar uma taxinomia social, filosófica e até literária da cidade:

Cada cemitério corresponde a uma certa classe. O jovial cemitério de Catumbý é bem dos ricos moradores do Haddock Lobo e Tijuca; o Caju é vulgar, é misto como a Cidade Nova e as ruas centrais tem (sic) imensamente de tudo; os dois outros das ordens cheiram a S. Cristóvão; e há um up-to-date, positivista, nefelibata e elegante: o de S. Francisco de Paula. (1909, p.330-331).

E, nesse clima de saudade (embora de outra ordem), lembremos “Junho de Outrora” (1909) – velhas reminiscências de festas juninas, da mesa farta, do namoro inocente das moças, dos busca-pés, das estrelinhas e dos versos cantados em coro: “Cai, cai balão/ Aqui na minha mão”. Ou ainda esta, denominada “Musa das Ruas” (1952) em que trovadores anônimos cantam uma musa “triste e

vagabunda”, livre, pobre e humilde: “Vai o pobre para a cova/ E o rico para a carneira/ Mas ao fim de cinco anos/ Ao abrir a *salgadeira*/ Quer do pobre, quer do rico/ Há só ossos e caveira”.(1909, p. 244).

Todas vinte e seis crônicas reunidas no volume *A Alma Encantadora das Ruas* e as quarenta e quatro crônicas contidas em *Cinematógrafo* – crônicas cariocas são vincadas na vivência cotidiana do cronista, sem que se veja aí, deixe-se bem claro, nenhum pendor pelo pitoresco, nenhum olhar redutor, nenhuma supremacia do mito étnico de superioridade cultural e racial, nenhuma crítica a costumes considerados inferiores.

Muitas crônicas pinçam, em um tom humorístico, *flashes* da vida moderna, sofisticada. Aí se enquadram “No País dos Gênios” (1909), sobre a mania de pedidos de subvenções a deputados; “Futilidade de Informação e os Seis Ministros” (1909); “Cura Nova” (1909), que trata da neurastenia dos regimes, inspirada, sem dúvida, em sua obesidade “fradesca” (o epíteto, devo-o a Elysio de Carvalho) e “Nova Vocação” (1909), onde são traçadas as diversas etapas das tendências vocacionais do país. Nestas, o registro cômico é depurado até chegar, em “Um Problema”, a uma crítica acerba ao hábito de o brasileiro engrandecer as culturas estrangeiras em detrimento da sua:

Guimarães Azevedo, riquíssimo, teve desde muito cedo a mania do estrangeiro. O Rio de Janeiro foi sempre para ele um lugar de

sofrimento, uma espécie de prisão. (...) Londres era o tipo da cidade ideal. Paris fazia-o revirar os olhos e lambe os beijos só com a sua lembrança, e, a propósito de qualquer coisa, sempre da sua cachola saíam símiles estrangeiros:

- Ora vejam, este pão assim redondo! Em Bruxelas, o pão era mais oval. (João do Rio, 1909, p. 88)

Tal crítica alcança uma ironia demolidora nas quatro crônicas-conferências reunidas no volume *Psicologia Urbana*: “O Amor Carioca”, “O Figurino”, “O Flirt” e “A Delícia de Mentir” versam sobre a vaidade, o exibicionismo e o artifício da elite carioca. São nessas crônicas-conferências, editadas em volume “com a esperança de que um leitor vale mais que cem ouvintes” (1911a, p. 12), que o cronista afia sua verve humorística. Na crônica-conferência “O Figurino”, João do Rio parte da moda e vai tecendo variações a seu redor. Os fios da moda vão cosendo outros discursos, postos a serviço de um molde essencial: “a imitação, moléstia moral do século” (1911, p. 147). E porque o vestuário serve de trampolim para um rosário de idéias, o cronista vai pincelando, em tom jocoso, questões várias, como, por exemplo, o uso da aparência para fins empregatícios de ascensão social; a defesa do meio ambiente (“Pode-se avaliar em 300 milhões por ano a cifra dos pássaros sacrificados a (sic) moda feminina (...). Mas que importa a uma elegante senhora a agricultura da ilha Maurício quando tem no chapéu um pombo da mesma ilha?”); um

dandismo tropical, temporão, degenerando em esnobismo pelo cuidado excessivo com a aparência (“Estou que um nó de gravata basta para documentar o grau social de um cidadão”). Como nesta cultura visual, desacoplada da esfera da produção material, as relações, em vez de se afirmarem como relações entre pessoas, disfarçam-se em relações entre pessoas e compadrio, sua crítica se faz mais contundente ao alvejar a mentira - moeda de troca de uma sociedade corruptora em busca do poder político e da ascensão social:

[O homem] mente no amor, mente em negócios, mente para subir, mente para segurar. O salva-vidas da política é a mentira. O esteio do amor é a mentira. A base da prosperidade é a mentira. E só uma coisa vence a mentira: uma mentira maior. (João do Rio, 1911a, p. 147)

As quatro crônicas-conferências⁴ podem ser lidas como um breviário do pensamento do autor sobre a sociedade sofisticada de seu tempo. Isso porque as contradições que compunham o Rio de Janeiro do princípio do século XX, agudizadas pela ascensão do capital, tornam indiscerníveis as fronteiras entre o verdadeiro e o falso, transformando o real em encenação. É interessante observar como, sem ter tido provavelmente acesso ao ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, de Charles Baudelaire (1821-1867), João do Rio – tradutor e leitor assíduo de Oscar Wilde – absorve signos da vida moderna, convicto de que estava, de que estaria vivendo, ainda que



periféricamente, uma época de transformação de valores proporcionada por uma situação histórica altamente controvertida, à qual o próprio Baudelaire, afirma Hugo Friederich (1978), daria, *a contragosto*, o nome de *modernidade*.

Bastaria mais um quadro para se ter a idéia do traço espirituoso e irônico que anima o escritor quando aponta, sob o artifício da maquiagem, a hipocrisia dominante nos salões cariocas:

O homem superior deitou-se às três da manhã. Absolutamente enervado por ter de aturar uma ceia com champagne e algumas cocottes milionárias falsas da cabeça aos pés porque é falsa a sua cor, são falsas as olbeiras e sobranceiras, são falsas as pérolas e falsa a tinta do cabelo nessa ocasião, por causa da moda, (...) “beije foncê”. (1911b, p. 333)

Percebe-se, então, que o cronista carioca não segue à risca o princípio metodológico anunciado, isto é, o de reproduzir, de forma neutra e impessoal, os assuntos de que trata, pois ora lança mão de um humor mordaz ao se dirigir aos estratos abastados, ora desenvolve seus relatos em um tom que ganha comiseração pelo objeto filmado.⁵ Em nosso trabalho, já mencionado, mostramos os diferentes modos de enunciação utilizados por João do Rio em seus discursos crônístico e ficcional.

É notável como, tanto na crônica quanto na ficção, esse tom ganha ênfase na representação dos estratos subalternos.

O trabalho não tem valor ético, é o que mostra o conjunto de reportagens (seis) reunidas sob o título “Três Aspectos da Miséria”. Tal qual no contexto europeu, o lastro bárbaro do progresso cai sobre a mão-de-obra barata – o proletário urbano. A pobreza é um problema da sociedade, da administração e da má distribuição de riquezas, é o que nos diz, sem meias palavras, o cronista, quando mostra seres submissos que não lutam para fugir do estado subumano em que vivem. O teor do fragmento abaixo pode dar a medida do tom desta crônica, “A Fome Negra”, cujo andamento lento, de cores lúgubres, sombrias, está em sintonia com a existência dos seres retratados:

Estávamos na ilha da Conceição, no trecho hoje denominado – a Fome negra. Há ali um grande depósito de manganês e, do outro lado da pedreira que separa a ilha, um depósito de carvão. (...) Logo depois do café, os pobres seres saem do barracão e vão para a parte norte da ilha, onde a pedreira refulge. (...)

Vivem quase nus. No máximo, uma calça em frangalhos e uma camisa de meia. Os seus conhecimentos reduzem-se à marreta, à pá, ao dinbeiro, o dinbeiro que a pá levanta para o bem-estar dos capitalistas poderosos; o dinbeiro que os recurva em esforços desesperados, lavados de suor, para que os patrões tenham carros e bem-estar. (1952, p. 153)

De semelhante teor é a crônica “Os Humildes”. Nela, o cronista-roteirista detém-se em cenas onde fica evidente, conforme anotou



Antonio Candido (1980, p. 90), a espoliação de “uma organização social que destrói sistematicamente o pobre sem ao menos ter consciência dele”.

Os humildes! Já leste o noticiário sem importância dos jornais? Já andaste por aí nas descargas, nas ilhas dos grandes trabalhos? Pois lê e vai ver. Se tens um pouco de comiseração pela velhice e um pouco de amor pela mocidade em flor, os teus olhos ficarão para sempre pasmados dessas aglomerações sob o regime bruto de um trabalho de animais e da maneira por que a morte mastiga, engole, deglute vorazmente as vidas desses homens, que não são homens já – são as cabeças de um enorme rebanho... (1909, p. 93)

Essa nota de desalento, que contrasta com as quatro crônicas-conferências, é reveladora de um estado de ânimo inquietador, porque combina a descrença de quem vê, e relata a cena, com a indiferença de quem lê. A crônica ganha significado, por desenhar um rasgo disfórico em meio à euforia propagada pela idéia de progresso, cuja exemplaridade maior seria o controverso projeto urbanístico, encetado, como é sabido, pelo prefeito Francisco de Pereira Passos:

O alargamento das vias do centro foi uma das realizações de Passos (...). As obras mais importantes foram as aberturas das Avenidas Mem de Sá e Beira-Mar. Além disso, cortaram-se ou arrasaram-se morros, como o do Castelo e do Senado, para abrir espaço às novas vias. Quase todo o velho calçamento colonial foi substituído.

Dezenas de jardins apareceram nos largos e praças, nos bairros baixos, nas encostas e até no Alto da Tijuca, cujo jardim data de então. Cortiços, hospedarias, estalagens, pardieiros, restos vivos de um passado morto, confundiram-se no pó das derrubadas. Foi-se a cidade dos imperadores, do rei e dos vice-reis. Delineou-se a metrópole republicana. (Franco, 1973, p. 324)

É em meio a essas circunstâncias históricas que João do Rio escreve a crônica “O Velho Mercado”, na qual o enunciador busca guardar, em sua câmera-retina, os últimos vestígios do Rio antigo, fadado a desaparecer:

Acabou de mudar-se ontem a praça do Mercado. Naquele abafado e sombrio dia de ontem era um correr de carregadores e carrinhos de mão pelos squares rentes ao Faroux levando as mercadorias da velha praça abandonada para a nova instalação catita do largo do Moura (...). A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança - porque leva a gente amarrada (sic) essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação de 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 (...). O Rio, cidade nova - a única talvez no mundo - cheia de tradições, foi-se delas despojando com



indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era ser preciso tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras (...). (João do Rio, 1909, p. 213-214)

Se é certo que o cronista lida com suas lembranças, é certo que lida, também, com uma aguda consciência coletiva acerca do desaparecimento da velha praça. Ao se colocar frente a frente com a derrubada do velho mercado, o enunciador lança um olhar interrogativo e avança um argumento moral: a civilização é um processo uniformizador de mentes e culturas.

Conhecedor das tradições do Rio antigo, João do Rio parece ter consciência de que habitava, na acepção de Marc Augé, um *lugar antropológico*, que a urbanização derrubou: “O lugar antropológico [para aqueles que nele vivem] é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência. (...). O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história”. (1994, p. 53) Essa intimidade, de João do Rio, com a rua não deve, claro, ser desprezada.⁶ É, aliás, na rua, que Luiz Edmundo capta sua “figura simpática e gordalhosa”, instruindo-nos, de quebra, sobre suas leituras:

Estou, daqui, a ver, na névoa diluída do tempo que caminha e que não pára a figura simpática e gordalhosa do João do Rio adolescente, imberbe, cruzando a rua do

Ouvidor, levando, sob o braço, o último número do Mercure de France, as últimas semanas do Figaro e do Journal, e mais um vient-de-parâitre lançados por Oscar Wilde, por Rodenback ou Jean Lorrain. Ainda não escreve na “Gazeta”, ainda não publicou o seu primeiro livro, nem adotou como pseudônimo a assinatura de João do Rio. É apenas Paulo, tout court, rapazote de carão largo e pálido, olhos dolentes a rolar no fundo de profundíssimas olheiras. (1958, p. 56)⁷

No plano da escrita, “o nervosismo saltitante do repórter”, relembrando a epígrafe drummondiana, gerou um texto que, para além de suas evidentes diferenças de assunto, mostram quadros saídos da práxis jornalística de um escritor cujo intuito era “[observar] certos estados de alma, de modo, aliás, urbaníssimo” (1911a, p. 12). O ritmo frenético da escrita cinematográfica de João do Rio reproduz, sem dúvida, seu trem de vida: “Paulo Barreto, aquele maravilhoso João do Rio, homem excepcional que, num país onde ninguém tem tempo para nada tinha tempo para tudo”. (Moreyra, 1991, p. 73) Mas, sobretudo, sua escrita importa pela capacidade de explorar os desvãos de nossa formação, revolver a tensão de uma cidade que “merecia uma obra de história social maior que a de Balzac” (*apud* Rodrigues, 1996, p. 220)⁸ e cujos espaços de socialidade constituem fragmentos vivos de nossa história. Afinal, como duvidar de um cronista que, há cem anos afirmava (1909, p. 386): “somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas”?



Referências Bibliográficas

- AUGÉ, Claude. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 83-94.
- CARVALHO, Elysio de. João do Rio. In: _____. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907, p.121-139.
- DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos* (análise da *Revista Kosmos*: 1904-1909). São Paulo: Ática, 1983.
- EDMUNDO, Luiz. João do Rio. In: _____. *De um livro de memórias*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958, p. 561-567, v.2.
- _____. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, v.2.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Rodrigues Alves*: apogeu e declínio do presidencialismo. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: USP, 1973.
- FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi*: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MOREYRA, Álvaro. *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1991.
- RAMOS, Graciliano. Paulo Barreto, São João Batista e D. Mariana. In: _____. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p.203-204.
- RIO, João do. *Cinematógrafo* (crônicas cariocas). Porto: Chardron, 1909.
- _____. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911a.
- _____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911b.
- _____. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1951.
- _____. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio*: uma biografia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Abstract – *This article emphasizes the cinematographic writing style adopted by João do Rio in his chronicles as a means to apprehend early Twentieth Century Rio de Janeiro as sociality spaces.*

Keywords: *chronicle; city; Rio de Janeiro.*

Resumen - *En este artículo, se llama la atención sobre la escritura cinematográfica adoptada por João do Rio en sus crónicas como modo de aprehensión de los diferentes espacios de socialización en Río de Janeiro a principios del siglo XX.*

Palabras clave: *crónica; ciudad; Río de Janeiro.*



Notas

- ¹ “Ciao”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29/09/1984, p. 9.
- ² Ao contrário de João do Rio, Olavo Bilac não demonstrava simpatia pelo cinema. Segundo Antonio Dimas (1983, p. 66), “Bilac mostrou-se (...) extremamente adverso àquele ‘vasto quadrado de pano branco’ onde cenas da vida humana aparecem deformadas pelo tremor convulsivo da fita e onde as figuras de homens e de mulheres aparecem atacadas de *delirium tremens* ou de cólera, numa trepidação epilética... (...) Afeito a um ideal de elegância e de beleza já codificado e congelado, herdado do marmóreo Parnasianismo, o cronista não releva a incipiência técnica que provoca tremelicamentos e distorções do contorno humano. E afora a rudeza da imagem, em busca da estabilidade formal, causava-lhe fastio a vicariedade do relato ‘como se a vida humana real não fosse um espetáculo aborrecido e abominável e ainda tivéssemos a necessidade de vê-la infinitamente reproduzida pelas paredes!’”
- ³ Em nosso trabalho de doutorado, intitulado *Sem Feitio de Acabado* - Crônica e ficção em João do Rio (UFAL, 2003), utilizamos a categoria do *enunciador móvel* para designar a pessoa literária (João do Rio) que escreve em seu próprio nome. Diferentemente da categoria ficcional do narrador, o enunciador não transcende o que narra.
- ⁴ Sobre a moda das conferências, assim se manifesta João do Rio: “A cidade só tem uma preocupação - ouvir e fazer conferências. É preciso fazer conferências! É preciso fazer conferências! Sempre conferências! Só conferências! Nós estamos no país das conferências. A princípio era apenas uma por semana (...). Depois a moda fê-las duas em sete dias. Depois a necessidade de aparecer, as obras da caridade aumentaram o número mais um ponto (...). Agora, mais ou menos - temos mais dez conferências diárias. Oh! As conferências, a nevrose das conferências!” (*Amável Leitor*, 1911b, p. 5) Há, no entanto, uma modalidade de crônica que, acenando para um tipo de escapismo atemporal, resvala em monólogos intelectualistas com forte tendência para discursos verbosos e arroubos da imaginação. Estão neste caso “Pôncio Pilatos”, “Esopo”, “Dezembro”, dentre outras: “Eu sou Dezembro, o derradeiro mês do ano... És belo, és sadio, o galbo de teu corpo respira o divino perfume da alegria. Sorris e eu penso em flores, em frutos, em rosas desfolhadas (...)”. (João do Rio, 1916, p. 9.)
- ⁵ Em nosso trabalho, já mencionado, mostramos os diferentes modos de enunciação utilizados por João do Rio em seus discursos cronístico e ficcional.
- ⁶ Essa relação orgânica de João do Rio com a rua tem sido estudada, no meio acadêmico, sob a perspectiva do *flâneur*, categoria criada por Walter Benjamin (1995) para analisar a arte (alegóricamente) de Baudelaire. Benjamin aprofunda a idéia do esgrimista, formulada pelo simbolista Gustave Khan, metaforizando-a. A metáfora do poeta-espada-chim pode abarcar o *flâneur*. Não é o propósito deste artigo provocar essa discussão nem sugerir aproximações merecedoras de atenção cuidadosa.
- ⁷ Luiz Edmundo (1938, p. 590) refere-se, também, à animosidade de seus contemporâneos em relação ao escritor: “[João do Rio] é expansivo, é alegre, é cortês, é sociável. Entra no Café sorrindo, saudando a todos. E todos lhe respondem com sorrisos... Cortesias hipócritas! No fundo, João do Rio não tem amigos. Todos o atacam. Todos o detestam. Todos”.
- ⁸ “Eu não tenho tempo! Tenho notas, observações, esquemas para 40 ou 50 volumes, e com 36 anos e a dura luta pela vida, é totalmente impossível realizá-los. Há enredos de livros que resumo em crônicas e contos (...). Cria-me, a minha dor não vem, não da impossibilidade de os escrever eu, mas de não serem eles escritos, já”. (*Apud* João Carlos Rodrigues, 1996, p. 220)



