

5.

A crônica política: o moderno e o contemporâneo em João do Rio

A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte.

Jacques Rancière

Segundo Antonio Candido, embora o revolucionário profissional seja uma das figuras mais originais e características da nossa era, é também interessante o tipo oposto, “do homem sem qualquer compromisso com a revolução (...) e no entanto em algum período ou apenas em algum instante da vida fez alguma coisa por ela: uma palavra, um ato, um artigo, uma contribuição, uma assinatura, o auxílio a um perseguido” (CANDIDO, 1980: 77). O autor aponta que esses fatos ocasionais, isto é, essas atividades temporárias resultam em um total imenso de força e denomina esse homem de “radical de ocasião”.

É possível afirmar que, em diversos momentos de sua produção, João do Rio incorpora o radical de ocasião e traz para cena os escombros da *belle époque*. Sobre a importância dessa função na atividade jornalística, afirma Gomes:

O jornalismo tem, entre outras, uma origem panfletária que conclama à ação política, que congrega em torno de ideias e mobiliza em direção a lutas. Se ele conserva esta veia, ainda que muitas vezes só insinuada pela posição ideológica das empresas jornalísticas, ela se revela no que aparece como evidente marca das últimas décadas: a visada da crítica, da denúncia, da vigilância, do apelo à justiça, que lhe é vital. (...) por uma *vontade* de verdade que o jornalismo se faz crítico, e é por uma carência que ele faz um discurso fundado na referencialidade: sempre testemunhando sua palavra (...) (GOMES, 2003:15)

Ao incorporar o radical de ocasião, João do Rio mostra as problemáticas da cidade que se queria moderna e revela as injustiças sociais que ocorriam naquele momento, narrando, assim, a história dos vencidos.

Em “O autor como produtor” (1985), Benjamin atenta para o fato de que nenhum intelectual deve abastecer os meios de produção e comunicação

hegemônicos. Segundo o autor, o intelectual deve revolucioná-los, objetivando a democratização do poder e o descentramento de papéis. Pode-se dizer que, como um radical de ocasião, João do Rio se afasta do lugar comum de um jornalista que alimenta uma imprensa hegemônica e revoluciona a atividade jornalística.

Ao analisar alguns textos da coluna *Cinematographo*, este capítulo pretende salientar o viés político de Paulo Barreto e discutir as relações do autor com a modernidade e a contemporaneidade. Com essa intenção, será percorrido o seguinte caminho. Primeiramente, é fundamental uma retomada das concepções do filósofo francês Jacques Rancière a fim de discutir a estética e a política na arte. Compartilhando com a visão do filósofo, que compreende a arte para além de sua autonomia ou de uma mensagem revolucionária, esta tese considera a produção de João do Rio um exemplo do que acredita Rancière, um exemplo da arte estética e política. Em seguida, veremos as percepções modernas de João do Rio para, finalmente, chegarmos à vertente contemporânea do escritor.

5.1.

A estética e a política

Para iniciar a discussão, nosso olhar recai sobre a relação entre estética e política proposta por Jacques Rancière. Segundo o teórico, “não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma ‘arte’ que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo” (RANCIÈRE, 2005: 6). Com isso, o filósofo apresenta a crítica à separação existente entre os dois termos e introduz a sua tese de que a arte é estética e política na sua origem.

Distanciando-se do reducionismo que entende a política como um exercício de poder, Rancière afirma que é a relação das palavras com as coisas que constitui o núcleo da política. Para ele, trata-se de um recorte espacial específico de ocupações comuns. Nessa mesma linha, evidencia que a arte é política pela forma como ocupa ou interfere nos tempos e espaços de uma comunidade; desconsiderando, portanto, a ideia dessa atribuição pelas mensagens transmitidas ou pela maneira como representa estruturas sociais, conflitos

políticos ou identidades, independente de quais sejam. Sobre essa questão, cabe ainda destacar:

Ela (a arte) é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (...) Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005: 2)

No que se refere à estética, Rancière segue a mesma diretriz ao assegurar que existe uma estetização na base da política, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Ibidem: 16). O ponto de encontro entre as práticas estéticas e políticas seria o denominado por ele *partilha do sensível*. Ou seja, há simultaneamente um comum partilhado simultâneo a uma repartição, interessa a forma como se estabelece no sensível a relação entre ambos.

De acordo com Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005: 17). A partir da consideração do filósofo, é possível afirmar que existe em João do Rio uma escrita que se revela política.

Sobre essa questão, vale observar o prefácio do livro *Políticas da Escrita*, no qual o teórico explica a relação dos vocábulos que deram origem ao título:

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (RANCIÈRE, 1995: 7)

O filósofo defende a ideia de que o sensível é ocupado por meio da escrita e é ela que atribui sentido a essa ocupação. Ressalta ainda que a escrita é política porque representa a constituição estética de uma comunidade, e não por ser instrumento de poder ou saber. É essa escrita de João do Rio que circula por toda parte e fala a todos daquele tempo e espaço, que recorta o sensível do comum daquela comunidade, tornando-o visível. É por essa escrita que hoje mergulhamos na *belle époque* carioca.

Segundo Rancière, para se pensar sobre o real é preciso que este seja ficcionado. Para o filósofo, a arte, assim como outros saberes, constrói ficções no sentido que propõe uma nova disposição de “*materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005: 9). Ora, se ao construir seu *cinematographo*, João do Rio também ficcionaliza a realidade finissecular, recorta e reconfigura o tempo e o espaço urbano daquela comunidade, então, não há dúvidas, há nele um exemplo dessa arte – política e estética – na qual acredita Rancière.

5.2.

A inquietação do moderno

1922 deixou-nos um indiscutível legado, mas o Brasil só compreenderá melhor seu processo de modernização no dia em que desconstruir a animação autocondescendente dos próprios modernistas e rever o discurso ufanista de Mário de Andrade e sua continuidade em dada historiografia dominante. Ou omitiram um Brasil que estava à vista em 1922 ou falaram de um “resto” do Brasil que não conhecem nas recentes décadas.

Paulo Herkenhoff

A epígrafe acima, bem como o despertar para as questões que serão aqui discutidas, surgiu da leitura de *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem* (2002), escrito por Paulo Herkenhoff. Neste título, o autor parte da coleção Fadel para discutir as visões do Brasil

moderno e, dessa forma, revela como o Rio de Janeiro já estava assinalado pela modernidade antes mesmo da Semana de 1922, marco oficial do modernismo brasileiro. Cabe explicar que o objetivo aqui não se fundamenta em criar uma disputa entre a antiga capital federal e a terra da garoa para apontar qual estaria mais apta a ser palco do movimento modernista; poderia assim acabar por se produzir algo ressentido. No entanto, a tentativa é destacar como, no cotidiano carioca do início do século XX, já era possível perceber um traço moderno, que foi desconsiderado por uma posição política hegemônica do Modernismo.

Para dar início à trajetória, tomaremos como base as considerações de Alfredo Bosi a fim de verificar o que salienta a história canônica a respeito do Modernismo. No livro intitulado *História concisa da literatura brasileira*, Bosi afirma:

O que a crítica nacional chama, há meio século, *Modernismo* está condicionado por um *acontecimento*, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. (BOSI, 1982: 341)

A partir desta pontuação, o autor ressalta que os artistas do evento traziam ideias estéticas originais em relação ao Parnasianismo e o Simbolismo, últimas correntes literárias. Para os historiadores da cultura brasileira, o estilo dos novos ficou definido como modernista e seria chamado Modernismo “tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22” (Ibidem: 341). Bosi considera os termos polivalentes por não dizerem muito e acredita que duas questões são importantes para a definição. A primeira seria a situação sociocultural que marcou a vida dos brasileiros desde o início do século XX para entender o porquê de ter sido São Paulo o âmago do Modernismo. A outra, as correntes de vanguarda, para, dessa maneira, ficar mais claro o entendimento a respeito das opções estéticas da Semana.

Segundo Bosi, a originalidade presente nos modernistas deve-se à influência estrangeira. E por formarem “um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca”, “um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte” (Ibidem: 377) foi possível acontecer uma

renovação do quadro literário que rompeu com o academicismo brasileiro. Em contrapartida, na Conferência pronunciada em Belo Horizonte em 1944, Oswald de Andrade profere que, se alguma coisa trouxe de suas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o próprio Brasil (ANDRADE: 1972). Já o discurso de Mário de Andrade, em comemoração aos vinte anos da Semana Moderna, reitera a consideração de Bosi:

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. (...) o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa. (ANDRADE, 1963: 235, 236)

Graça Aranha, na Academia Brasileira de Letras em junho de 1924, afirma que este espírito se trata de uma abstração: “No momento em que o definimos e o captamos, entrou no passado. Os efêmeros humanos sentem esta impossibilidade absoluta, mas persistem fatalmente em buscar na mobilidade a eternidade.” (*apud* TELLES, 1983: 311). Para Mário, o espírito modernista que traz novas ideias carrega também o caráter destruidor. O autor recorda ainda que este espírito será manifestado pela arte e marcará o movimento modernista, “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.” (ANDRADE, 1963: 231)

Sobre a Semana de Arte Moderna, na mesma conferência, Mário não nega que tenha sido um marco. No entanto, reconhece que existiu uma pré-consciência, a certeza de uma arte e de um espírito novo, que ele atribui a um pequeno grupo de intelectuais paulistas. Considera o autor que o modernismo só poderia ser implantado por São Paulo, cidade espiritualmente mais moderna no que diz respeito ao comércio e à industrialização, embora considere o Rio mais internacional como norma de vida exterior (ANDRADE, 1963). Segundo Bosi, a Semana de 1922 foi “o *ponto de encontro* das várias tendências modernas que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio” e, ao mesmo tempo, “a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural” (BOSI, 1982: 385). Gilberto Telles (1983) acredita que o evento em São

Paulo introduziu o Brasil na problemática do século XX e o integrou nas coordenadas culturais, políticas e socioeconômicas, mas também ao novo mundo marcado pela técnica.

Em *1930: a crítica e o modernismo* (1974), João Luiz Lafetá examina o Modernismo brasileiro em uma das linhas de sua evolução. Para isso, distingue projeto estético de projeto ideológico. Ao discutir o Modernismo a partir dessa distinção, Lafetá certifica que

qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época. (LAFETÁ, 1974: 11)

No caso do Brasil, Lafetá considera que existiu um projeto estético de renovação de linguagem. Existia, na verdade, uma necessidade de uma linguagem de vanguarda. Sendo assim, assinala que o Modernismo adquiriu sua concepção de arte das vanguardas europeias e, conseqüentemente, destruiu e rompeu com o tradicional, academicista e oficial. Tratava-se de uma “experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes” (Ibidem: 13), que permitia e obrigava essa ruptura.

O autor destaca ainda que mesmo “assumindo o arranco burguês” (Ibidem: 17), a arte modernista exprime as aspirações de outras classes, abarcando assim toda a nação. No tocante a esse ponto, Lafetá pontua que o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição de denúncia que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato. A respeito dessa tradição de denúncia, cabe retornar aos pensamentos de Alfredo Bosi:

Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo social de Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional. (BOSI, 1982: 345, 346)

Bosi desloca alguns autores para o momento que antecede ao Modernismo, valorizando assim as críticas ao Brasil arcaico presentes nas obras, além da

ruptura com a República Velha e com o academicismo. Entre os escritores, Bosi destaca Graça Aranha, que considera dedicado a uma estética mais atrelada à vida moderna. Para o crítico, Graça Aranha “foi o único intelectual da velha guarda que, a rigor, pôde passar de uma vaga esfera pré-modernista ao Modernismo” (Ibidem: 375). Na esfera pré-modernista, reconhece a característica apenas em Euclides, João Ribeiro, Lima Barreto e, obviamente, Graça Aranha; mas com a ressalva de se entender por Modernismo “um conjunto de experiências de linguagem” que “representou *também* (grifo do autor) uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira” (Ibidem: 375).

Ora, se o crítico crê que “se pode chamar pré-modernista tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural.” (Ibidem: 345), seria no mínimo honesto a inserção de João do Rio neste grupo, já que o escritor apresenta, em sua obra, todas as facetas – e, como consequência, os problemas – do processo de modernização. Em crônicas do livro *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), por exemplo, denuncia a exploração de crianças na mendicância e dos trabalhadores, critica o sistema de segurança e educacional do país, afirmando que é necessária a reforma do ensino.

O pensamento de Bosi acaba por gerar mais incômodo quando assegura que “o grosso da literatura anterior à ‘Semana’ foi, como é sabido, pouco inovador.” (Ibidem: 345). Torna-se, portanto, necessário reivindicar a validade dessa literatura que, em grande parte, narrou o processo de modernização e se adequou ao novo momento, modificando sua linguagem para melhor dar conta do novo. E é nessa literatura que se insere João do Rio. Como mostra este estudo, as produções de Paulo Barreto estão em perfeita consonância com a vida moderna. O livro citado anteriormente é a evidência disso, já que, além de retratar o cotidiano carioca, possui uma narrativa na qual o cinema não é só tomado como tema, mas condiciona a estrutura, a organização e a própria linguagem. Dessa forma, João do Rio narra a vida moderna num texto marcado pela diluição das fronteiras entre jornalismo, literatura e cinema.

5.2.1.

O Modernismo no Rio de Janeiro

Após uma breve apresentação da história oficial do Modernismo brasileiro, cabe para o presente momento repensá-la como fizeram alguns estudiosos, entre eles: Paulo Herkenhoff, Mônica Velloso, Silviano Santiago, Renato Cordeiro Gomes, Flora Süssekind e Beatriz Resende. A discussão inicial parte de uma citação de Herkenhoff que usa as ideias de Charles Harrison para definir modernização, modernidade e Modernismo:

Tomado como referência, Charles Harrison discute ‘modernização’ como conjunto de processos políticos, econômicos e tecnológicos associados à Revolução Industrial e seus desdobramentos; ‘modernidade’ como as contradições e modos de experiência vistos como efeitos desse processo; e ‘modernismo’ como propriedade ou qualidade de ser moderno ou atualizado. No caso brasileiro, ‘modernismo’ se caracteriza como o lugar onde se depositaram a confusão e o desconhecimento sobre as tramas do tecido da modernidade. (HERKENHOFF, 2002: 17)

As palavras do autor questionam a história da literatura e, atrelado a isso, o marco da Semana de Arte Moderna como referencial do Modernismo. Este trabalho compartilha com esta concepção, que enxerga o movimento modernista como um processo, afastando-se da ideia de um movimento organizado e datado. Na mesma linha, Mônica Velloso (1996) reexamina o Modernismo para estudar o humor carioca. Com isso, a autora traz um entendimento para o período literário distante de uma compreensão enquanto experiência homogênea e uniforme, optando por destacar a complexidade do fenômeno ao captar as diferentes expressões do moderno. Assim, descoloca o Modernismo da década de 20, ressaltando o processo que se instaura na dinâmica social. Desvincula também o Modernismo da ideia de movimento cultural organizado por uma vanguarda intelectual e reavalia a inserção dos intelectuais cariocas no cotidiano urbano. Aparece, portanto, uma compreensão a partir da “dinâmica cotidiana que abrange desde os pequenos gestos de sociabilidade intelectual, até as expressões escritas e visuais” (VELLOSO, 1996: 34).

A autora recorda que o número de publicações periódicas, notadamente de revistas, aumentou no início do século XX. De acordo com ela, o Rio de Janeiro,

por ser a cidade-capital, tornou possível o surgimento das mais importantes revistas da época que “traduziam uma nova linguagem, mais atraente, mais ágil, destinada a obter uma comunicação mais eficaz” (Ibidem: 56). Entre elas, destaca-se a *Fon-Fon!*, que carrega no próprio nome a onomatopeia do barulho da buzina do automóvel, representante da modernidade que contamina todo o imaginário dos que viviam aquela época.

Num outro diapasão, Velloso conta também sobre o seu contato com os editoriais do jornal *Correio Paulistano*, quando foi surpreendida “por uma série significativa de artigos, charges e caricaturas, cuja argumentação incidia sobre um mesmo ponto: a desqualificação da cidade do Rio de Janeiro em relação à cidade de São Paulo” (Ibidem: 13). Segundo a autora, os editoriais indicavam a falta de capacidade do Rio para ser a capital da República e que essa limitação devia-se a fatores climáticos, econômicos e culturais que poderiam ser resumidos a falta de seriedade do carioca.

Em defesa do Rio de Janeiro, no volume *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem* (2002), Herkenhoff declara que desde o século XIX, na referida cidade, “as condições e modos da modernidade se instalaram (...) como processo de cunho urbanístico e social.” (HERKENHOFF, 2002: 17). Mais adiante, o autor reitera:

O Rio de Janeiro foi a grande cidade moderna do Brasil, desde o início do século XX até o Neoconcretismo. Com sua paisagem, foi a cidade perfeita para o Naturalismo. Ofereceu a luz ao jovem marinheiro Edouard Manet. Foi a cidade fulgente para o impressionismo de Castagneto e Visconti. Foi a cidade da arquitetura *art-nouveau* e de Virzi, talvez a única *belle-époque* nos trópicos numa capital que sofria profundas reformas urbanísticas. O Rio foi a cidade onde o ‘neocolonial’ tornou-se a linguagem moderna com os parâmetros do denominado ‘nativismo carioca’ de Lúcio Costa e outros, ou da recuperação da azulejaria como possibilidade contra-internacionalista. Foi a cidade da pintura social com seus contrastes do Mangue aos subúrbios e favelas – onde o materialismo histórico se torna pintura com Portinari, Campofiorito e Sigaud, e foi também a cidade do moderno como processo coletivo mais que ação dadaísta de indivíduos. (HERKENHOFF, 2002: 88)

Para Herkenhoff, o Rio de Janeiro era palco da vida moderna desde o período finissecular. A literatura carioca já falava de seu povo e de todas as contradições trazidas pela modernização, tudo de forma natural. Aliás, segundo o autor, foi essa modernidade tranquila e natural que Mário de Andrade teve

difficuldade de observar. O modernista resumiu, então, o Rio de Janeiro à Academia e desvalorizou o ambiente que, destaca o crítico, não conhecia, deixando de considerar a grande diversidade presente no ambiente moderno carioca e assumindo uma postura neutra e respeitosa no que se referia aos acadêmicos de São Paulo.

Em relação ao cinema e à fotografia, Herkenhoff relembra que a Semana de 1922 ignorou as referidas artes, assim como Mário e Oswald de Andrade. Mário, no “Prefácio Interessantíssimo” da *Paulicéia Desvairada*, escreveu: “Fujamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida” (ANDRADE *apud* HERKENHOFF, 2002: 32) e, na mesma linha, proclamou Oswald em 1921: “Arte não é fotografia, nunca foi fotografia! A arte é expressão, símbolo comovido!” (ANDRADE *apud* HERKENHOFF, 2002: 32). Enquanto isso, assinala o crítico que, no Rio de Janeiro, Augusto Malta prosseguia no seu trabalho fotográfico sobre a antiga capital federal, eternizando os passos da cidade moderna. O apontamento de Herkenhoff se verifica também no tocante à música, como bem ressalta o autor. Ausente da Semana de 22 e ignorada pelos modernistas brasileiros, a música popular moderna estava trilhando seu caminho há alguns anos. Entre os nomes da música da época, o estudioso recorda: “Pixinguinha, Donga, João de Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, João Pernambuco, Tia Ciata e outros. Em 1919, Pixinguinha formou o grupo *Os Oito Batutas*, que Arnaldo Guinle levou à Europa em janeiro de 1922” (HERKENHOFF, 2002: 47).

A fim de reiterar e finalizar a discussão aqui proposta, vale assinalar algumas pontuações de Silviano Santiago em “Fechado para balanço”. No texto, o autor faz uma retrospectiva do movimento que comemorava seu sexagésimo aniversário. Ao iniciar sua argumentação ressaltando o trabalho de João Alexandre Barbosa em *A modernidade no romance*, dá destaque para o seguinte questionamento: “quais são os textos modernistas (em particular: quais os romances) que teriam sido verdadeiramente modernos?” (SANTIAGO, 1989: 75). A partir daí, acredita ser a modernidade “categoria de interpretação com caráter universal” (Ibidem) que vai permitir uma seleção no vasto acervo que se define modernista. Santiago, ao ponderar acerca do projeto básico do Modernismo – estético e ideológico –, conclui que “acabou se concretizando através da opção

pelo capitalismo periférico e selvagem, abafando outras opções sócio-econômicas dentro de semelhante projeto de *progresso*” (Ibidem: 76).

A partir do exposto, pode-se afirmar que o Santiago ratifica a posição defendida pelo presente estudo em relação à história oficial da literatura. Tal concepção é evidenciada também quando o autor questiona o marco da Semana de 22 ao recordar que José Lins do Rego disse para um grupo de intelectuais: “Para nós do Recife, essa ‘Semana de Arte Moderna’ não existiu” (REGO *apud* SANTIAGO, 1898: 77).

5.2.2.

João do Rio e a relação com a modernidade

A intenção desta parte do trabalho é destacar traços modernos presentes em crônicas de João do Rio, as quais estão diretamente ligadas à vida moderna. Acredita-se que a transformação das formas lentas, em virtude dos novos aparatos técnicos e da modernização urbana, desperta no escritor uma sensibilidade e – por que não dizer – uma vontade para o moderno anterior ao Modernismo oficial de 1922. Nas produções do autor, é possível observar uma consciência crítica referente aos temas da modernidade e uma preocupação por parte do cronista de se reinventar em busca de uma mudança de linguagem²⁵ para se adequar ao mundo moderno.

Os textos selecionados como exemplo são referentes às edições de 1908 da coluna *Cinematographo*. No entanto, nossa atenção se volta, sobretudo, para as crônicas que tratam da Exposição Nacional de 1908, um evento político, econômico e social do Brasil, que visava abrir as portas do país para o mundo.

Considerada a vitrine da modernidade e do progresso, a Exposição Nacional de 1908 foi um evento comemorativo do centenário da abertura dos portos às nações amigas. Margarida Souza Neves (1986) conta que as exposições nacionais celebravam grandes datas, além de prepararem e precederem a participação nas mostras internacionais. No caso do Brasil, vinculada à noção de

²⁵ No próximo capítulo, veremos como o cinema passa a influenciar e condicionar o fazer literário em escritos de João do Rio.

progresso e modernidade, a Exposição de 1908 culminou na grande Exposição do Centenário do Brasil em 1922, quando o Rio de Janeiro se tornou palco da mostra internacional (NEVES, 1986).

A historiadora assinala ainda que a Diretoria Geral de Estatística se dedicava em grande parte ao Rio de Janeiro e tomava a referida cidade como parâmetro para avaliar o progresso dos outros estados, evidenciando a cidade como capital da modernidade brasileira que não à toa foi palco do “dispendioso costume da *belle époque*” (NEVES, 1986: 49). A Exposição de 1908, portanto, reafirma a imagem do Rio de Janeiro como capital do progresso universal e aponta a importância da cidade no processo de modernização do país. Neves complementa essa ideia ao destacar que “toda a realização da Exposição parte do suposto que o marco inicial da modernidade no Brasil está na abertura do comércio livre entre o Rio de Janeiro e as potências internacionais” (Ibidem: 57).

A Exposição Nacional de 1908 aconteceu na Urca entre 11 de agosto e 15 de novembro. O evento – que estava completamente ligado à modernidade até mesmo por potencializar o sentido do moderno – teve presença constante em muitas colunas dominicais, como será agora apontado.

Na edição de 28 junho, quase dois meses antes da abertura do grande evento, Joe já falava de alguns preparativos para a Exposição como as partituras do músico Assis Pacheco e das joias dos exportadores Hugo Brill e Augusto Lopes que figuraram na Exposição. No dia nove de agosto, informou sobre o aumento do número de turistas no Rio de Janeiro por conta do evento que estava prestes a ocorrer e, em consequência, dos lucros comerciais. A ansiedade para o primeiro acontecimento desse porte nos tempos de República era imensurável, a vontade era a de mostrar a riqueza e a arte do país, principalmente, o quão civilizado e moderno era o povo que nele vivia.

Como era de se esperar, a inauguração da Exposição foi motivo de muita alegria, fato relatado em 16 de agosto. No mesmo dia, Joe escreve sobre a satisfação do brasileiro que “depois de percorrer a Avenida Beira Mar, da Central ao Cais da Saudade, não deixa de ter uma vibração de orgulho por ser brasileiro, por ser do Brasil, terra da beleza, da energia e da riqueza” (16 de agosto). Assume ele que, ao entrar na Exposição, o sentimento é ainda maior: “O brasileiro tem vontade de bater o pé e gritar para os lados — Eu sou brasileiro” (Ibidem).

O patriotismo é um sentimento despertado durante esse grande evento que mudou o cotidiano da cidade, movimentada mais do que nunca por pessoas bem vestidas andando pelas ruas, carros transitando, isto é, a vida moderna sendo experimentada com muita intensidade. O cronista diz que nunca viu o Rio assim e conclui que o Brasil vive o seu grande momento, é participante do mundo civilizado. Vê, então, a Exposição como o “início da grande era” e constata que o Brasil tem a obrigação de ser exportador, pois é um país dotado “de terrenos ubérrimos, de todos os climas, desde a neve ao calor sufocante” e importa praticamente tudo; marca do que era o país antigamente (18 de outubro).

Na exposição, muitas pessoas iam admirar os pavilhões dos estados da federação. Em relação ao pavilhão de São Paulo, Joe diz que a visita se deu com muito sacrifício (04 de outubro), pois havia uma multidão querendo entrar. No entanto, explica que “era a multidão elegante, o mundo escolhido” e elogia “S. Paulo que sabe progredir, sabe fazer as suas festas, com um sentimento de distinção inato. Tudo aquilo num ambiente de sonho parecia regulado por fadas discretas e protetoras” (Ibidem).

Estado admirado pelo escritor é também Minas Gerais. Em 25 de outubro, discorre sobre as riquezas do estado expostas no pavilhão. Nas palavras de Joe, “a riqueza mineral de Minas desnorteia. É uma fantasia de sonho oriental” (25 de outubro). Durante visita à exposição, Joe se empolga e aproveita a oportunidade para caracterizar os tipos dos estados da federação:

Nós temos vinte famílias com caracteres típicos e definidos. O cearense é o bicho de resistência e de qualidades econômicas, o pernambucano tem a predominar-lhe as qualidades, a força ancestral; o baiano é mais diverso de um pernambucano, que um húngaro de um dinamarquês; entre o caudilho do sul e o seringueiro do norte há um verdadeiro abismo; entre os homens do Pará e o homem de São Paulo há como ligação única, o sentimento da pátria que cada vez se torna mais o sentimento da federação. Só no meio de todas essas raças definidas quase, o distrito federal é a cidade mescla, sem tipo, sem ideal, fanfarrona, bazofeira, tagarela e imensa como um imenso pano escocês. (13 de setembro).

No dia primeiro de novembro, escreve sobre a presença de um tipo na exposição: a dos sertanejos que vieram de Ubá. Joe conta que eles não conheciam o Rio e não sabiam ao menos o que era luz elétrica. Tarefa difícil foi convencer os matutos a permanecerem na cidade, pois temiam quase tudo. Então, fatidicamente,

pondera o cronista: “Gente do espesso sertão só no sertão seria alegre” (01 de novembro).

A exposição tinha data para acabar: 15 de novembro. No dia oito, Joe já anuncia a sua saudade: “os meus olhos já sentiam a tristeza saudosa, ao pensar que com mais quinze dias veria apenas ali a Treva...”. Mesmo confessando que nenhum colorista seria capaz de descrever a noite do encerramento, ele o faz com muita precisão:

Ia acabar. A multidão sentia que aquele brilho colossal, criado pela fantasia das lendas, ia acabar.

Nunca os meus olhos viram tanta gente apertando-se, acotovelando-se. No recinto era nos mais escondidos cantos o movimento. Tinha-se uma impressão colossal. A Exposição para começar a mostrar ter gente precisava ter pelo menos cinco mil pessoas. Pois toda a imensa área da antiga escola militar não tinha um lugar, um só que não estivesse cheio. Era a pletora, a despedida inigualável, duzentas mil pessoas aplaudindo com a sua presença a grande obra de estímulo nacional.

Duzentas mil? Estive meia hora defronte da porta monumental a ver as duas correntes violentas que entravam e a onda colossal que saía. Duzentas? Trezentas, quatrocentas, que sei eu? Desde as oito horas da manhã havia gente pra ver a Grande Maravilha. As camadas de povo foram se renovando, renovando e ninguém poderá dizer quantas pessoas estiveram na Exposição. Só as barcas transportaram cinquenta mil pessoas. Mas é precisamente esse efeito de turba, essa estranha confusão de multidão, gente de todas as cores, gente de todos os feitios e todas as classes, gritando, falando, gesticulando na ardência de sol daquele recinto que me deu a impressão mais violenta da minha vida. E nós precisaríamos de um colorista como não há nenhum para descrever aquela última noite com seu movimento, aquela meia hora de falta de luz elétrica em que os fósforos, entre gritos e gargalhadas, e a sua conclusão quando de repente de um jato o carvão se fez de novo diamantina e lançou aos céus o seu reflexo estranho (22 de novembro).

A narração de Joe sobre o último dia do evento nos faz refletir a respeito da participação e do comportamento do público. O número de pessoas e a euforia revelam o quanto o brasileiro estava orgulhoso de seu país. O sentimento das diversas camadas que estavam presentes no local era o mesmo, de pertencimento a uma nação que se reinventou para ser moderna e, por isso, merecia ser contemplada e adorada.

Em *Modernismo no Rio de Janeiro*, Mônica Velloso afirma que o artista moderno é aquele que estabelece ligação com as camadas pobres, que vivencia a comunhão entre cidade e povo. Para ela, é esse artista que vai andar nas ruas, experimentar sensações, fazer parte da boemia e, dessa forma, alimentar o espírito

moderno. Paulo Barreto não só tematiza, ele sente profundamente e vivencia o cotidiano da modernidade, seja na Exposição ou nas andanças pelo Rio de Janeiro.

Completamente seduzido pela madrugada, em crônica publicada no dia 19 de abril, se define inquieto ao ver a luz do luar. Sai, então, às ruas para se perder e ao mesmo tempo se encontrar:

Saio. É preciso sair. Não é possível deixar de sair. A cidade é outra, a cidade toma um tom inédito. Parece que estamos na madrugada, e eu vou por aí, com uma vontade quando, apagados os combustores, e que voltamos de uma orgia fatigante. Que se fará na rua assim? E eu vou por aí, com uma vontade de descobrir imprevistos, de ver na treva talvez coisas horrendas, vendo apenas gente normal, e de vez em quando estralejamento escandaloso de lâmpadas elétricas forçando a treva com uma persistente golfada de luz. (...) Mas que estranha coisa é, mesmo assim, a cidade às escuras! As ruas tomam outro aspecto, um aspecto inteiramente diferente, como que distante, afastado, muito longe. (19 de abril)

Um dos programas noturnos que parece agradá-lo é o chopp no Passeio Público, como indicou na coluna *Cinematographo*. Local onde se assiste aos “espetáculos”²⁶ sem pagar é considerado por ele o teatro dos boêmios, dos que não podem gastar muito, da simplicidade. Em virtude disso, um excelente divertimento no verão, para o escritor, é ir ao Passeio Público e ver encher “uma infinidade de casinholas onde damas de todas as nacionalidades e cavalheiros sem outro ofício servem chope e cantam...” (19 de janeiro). A simpatia pela noite é tamanha que até o Bar da Teutonia, um restaurante “com um eterno cardápio, desde o dia da abertura o mesmo até hoje” (26 de janeiro), é visitado por Paulo Barreto. Em crônica do dia 26 de janeiro, acusa o lugar de servir limonadas “inconcebíveis”, além de empregar “garçons irascíveis”. Ainda assim, considera o cronista, que o bar “coopera” para a civilização, pois, ao permanecer aberto durante 24 horas, possibilita a vida noturna. O escritor assinala ainda que agora já é possível passar uma noite inteira no bar, o que há algum tempo era algo impraticável.

Entre os lugares pelos quais passou o cronista, cabe destacar o Chat-Noir, no Largo da Carioca, que deveria recordar “o centro dos fumistas, dos hidropatas e de outros boêmios da Bute Sacrée” (23 de fevereiro), além de fazer pensar na

²⁶ Parece que Paulo Barreto, ao contar que assiste aos espetáculos, refere-se aos cantores de *choppes* e também ao comportamento das pessoas que frequentavam o ambiente.

Academia Francesa. No entanto, surpreendentemente, era como qualquer outra casa de chopp. O Teatro Carlos Gomes, uma das preferências naquele momento, também foi cenário de uma das colunas. No dia dois de fevereiro, Joe relata que passou o dia e a noite do domingo no teatro, no qual “não vão só os malucos da alegria: — vai também gente grave e triste para sair maluca.”

Como vimos no capítulo anterior, os escritos de Joe revelam que, no início do século XX, os teatros eram demasiadamente visitados. Os cidadãos assistiam a peças; depois, seguiam para restaurantes e a noite não acabava por aí. Após o jantar, iam “a alguns dos milhares de clubes de jogo, frequentados obrigatoriamente por homens de todas as posições sociais” (10 de maio). As mulheres não ficavam de fora. Frequentadoras também eram as “*cocottes* com grandes *toilettes* de três a quatro mil francos, sustentadas por sindicatos de cavalheiros bem com Deus.” (Ibidem). A ostentação continuava até quatro da manhã quando se via “gente muito bem disposta partindo em *coupés* automóveis, depois de ter despendido talvez um conto, talvez dois...” (Ibidem). No dia 26 de abril, Joe – à frente do Moulin Rouge ao observar os costumes e tipos da cidade – reforça essa ostentação do carioca:

À beira do Moulin Rouge, que incendeia a praça com a escandalosa violência de um turbilhão de lâmpadas elétricas, a fila de tipoias de praça, de automóveis, de carros particulares começa a mover-se. É hora da saída, a hora em que todas essas damas do alto tom da luxúria partem para os clubes de jogo a fazer o seu *bac* e a tentar o seu *miché*; a hora em que esses senhores, depois de perambularem pelos camarotes, se forçam a ir perder notas de quinhentos, a bancar para *cocottes* ou a ir cear divertidamente com as encantadoras bonecas do prazer. A saída é brilhante. Sob a brancura luminosa dos globos elétricos passam vestidos espetaculosos, *manteaux* de caro luxo, ondulam *écharpes*, processionam chapéus, chapéus maravilhosos e enormes, compostos de plumas de todos os pássaros exóticos da África e da Ásia, coriscam joias, arrastam-se ondas de perfume. E fala-se francês, fala-se espanhol e italiano, fala-se inglês. Só falam português os cocheiros do carro. (26 de abril)

Esses sujeitos são o que Paulo Barreto denomina de vítimas do esnobismo. A esnobinite, diz o cronista, é uma “mortal epidemia de *chiquet* que dilacera a cidade” (17 de maio). Nessa mesma linha, comenta a respeito do luxo, uma perdição principalmente das mulheres. Na concepção de Joe, o dinheiro concorre com o verdadeiro amor e, muitas vezes, dá origem ao adultério, à prostituição e à perdição. Para ele, mais do que o dinheiro, é o luxo a grande perdição da

humanidade e a destruição do amor. Inconformado, indaga: “Qual foi o espírito maligno que inventou a tanga mais enfeitada para encandecer os espíritos frívolos e pedir em troca alguns favores? Esse, positivamente, pôs o mundo a perdição”. (12 de julho)

Esta parte da pesquisa não tem a intenção de esgotar os traços modernos presentes nas produções de João do Rio. Sabe-se da recorrência de outros ícones da modernidade que foram e serão ainda expostos no decorrer desta tese como, por exemplo, é o caso do automóvel e do cinema. No entanto, o objetivo era apontar novos pensamentos, diferentes da história oficial do Modernismo. A partir da discussão proposta e da exemplificação com os textos de Paulo Barreto, torna-se possível reconhecer a vontade moderna anterior à Semana de 22 e localizá-lo perante esse movimento geopolítico que o desprezou.

Ao traçar um paralelo com o pensamento de Lafetá (1974) acerca do Modernismo, pode-se dizer que existe nas produções de João do Rio um projeto estético e um projeto ideológico. Guardadas as proporções, o primeiro seria a mudança da linguagem para se adequar ao mundo moderno e o segundo os temas da modernidade que são marcados por uma consciência crítica do cronista. E se “ser moderno significa estar de acordo com o tempo presente e caminhar dentro desse tempo, em sintonia com ele”, como bem definiu Monica Velloso (1996: 57), então não existem dúvidas há um valioso e significativo escritor moderno em Paulo Barreto.

5.3.

Paulo Barreto, um autor contemporâneo

Na apresentação do livro intitulado *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, a pesquisadora Beatriz Resende coloca que os interessados por arte e cultura se deparam, por vezes, com duas tarefas consideradas árduas: rememorar o passado e prever o futuro. Assim, inicia a reflexão acerca dos textos literários contemporâneos. A autora afirma, então, que pensar a contemporaneidade é retomar o passado no qual está contido o futuro. E é exatamente esse ponto tocado por Resende que nos interessa. Em alguns textos

da coluna *Cinematographo*, percebemos a documentação de fatos e costumes que, se publicados hoje em periódicos, não causariam estranhamento ao leitor. As questões e, em alguns casos, os problemas da cidade apontados por Paulo Barreto são, mesmo depois de mais de um século, ainda recorrentes. Antes da apresentação e análise de tais escritos, observaremos o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben a respeito do “contemporâneo”, conceito de grande valor para esta tese.

Em *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, o autor parte da questão presente no título da obra para discutir e problematizar o referido conceito. Um dado interessante, exposto logo no início do livro, é que o contemporâneo não estaria relacionado à temporalidade. De acordo com o filósofo, quando assim definimos um texto ou um autor, pode este ou aquele ser recente, recentíssimo, antigo e muito antigo, até mesmo escrito há séculos. Nesse sentido, o italiano cita o apóstolo Paulo. Para Agamben, é o anacronismo que permite a apreensão de um tempo e faz de determinado autor um contemporâneo (AGAMBEN, 2009). Ao retomar a reflexão proposta por Nietzsche, assegura o filósofo italiano:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (Ibidem: 58)

Em seguida, o autor esclarece que ser contemporâneo não denota estar ou querer estar em outro tempo, pois é fundamental, mesmo que exista pouca afinidade, a noção de pertencimento em relação ao tempo em que se vive. E completa:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo* (grifo do autor). Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Ibidem: 59)

A definição apresentada pelo filósofo de estar em consonância com o seu tempo é exposta em toda a tese; afinal, Paulo Barreto adere à modernidade e relata

isso em seus escritos. No entanto, vemos aqui o surgimento dessa outra faceta, que se apresenta inconformada com as injustiças e problemáticas do processo de modernização. Ao assumir esse posicionamento, o cronista “toma distâncias” de seu tempo, extrapola-o e salta para depois de mais de um século. É interessante notar que, nesses textos, encontram-se, em certo sentido, os conceitos de contemporâneo e de político.

A segunda definição proposta por Agamben considera como contemporâneo aquele que enxerga além do evidente. Só os que conseguem atravessar o óbvio e notar além do comum pode ser um exemplo do referido conceito. Para o filósofo, ser contemporâneo está relacionado à capacidade de “perceber não as luzes, mas o escuro”, “ver essa obscuridade”, “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Ibidem: 62-63).

O teórico afirma ainda que é também uma atitude corajosa e rara adentrar por essa obscuridade e interpretá-la. No entanto, o contemporâneo, segundo Agamben, vai além de perceber o escuro do presente, ele também divide e interpola o tempo, colocando-o em relação com outros tempos. A partir disso, oferece, para o leitor, a história de modo inédito. E é essa história narrada por Joe que será agora apresentada.

Em 16 de outubro de 1910, Paulo Barreto inicia uma das crônicas da coluna *Cinematographo* contando, em detalhes, o sonho que teve na noite anterior. Estava em 1930, quando recebeu o telegrama de um deputado, convidando-o para jantar. Como a correspondência chegou depois da data do evento, o cronista resolve agradecer o convite pessoalmente. Assim que chega à casa do parlamentar, nota o excesso de luxo e de regalia. Desse modo, começa, então, a expor sua crítica à recente concessão de aumento salarial para a classe, que atinge seu ponto máximo no seguinte diálogo:

- Lembras-te que há dez anos os deputados e os senadores brasileiros eram os que mais ganhavam no parlamento universal. Pois bem. Um belo dia, acharam pouco e pediram mais.
- Deram?
- Se eram eles que davam! Dois anos depois pediram o dobro. Dois meses depois, como a moda dos *five-‘o-clock* lançada pelo Figueiredo Pimentel e pelo Rosa e Silva aumentava, pediram uma ajuda de custo para chás. Um mês depois, como estava em moda o aeroplano, tiveram cinco contos por mês para aeroplanos. Três meses depois, a casa deputado foi autorizada, isto é, autorizou-se a mandar construir um palacete confortável, para morar no Rio e não faltar às votações.

- E construíram?...
- Casas como esta. Depois, a mulher do deputado teve uma ajuda de custo. Depois, cada filho de deputado percebeu um ordenado, pelos anos de idade. Depois, fora todas as verbas de representação, em que entram vinte contos para criados, e as verbas da família, os deputados começaram a perceber, como os filhos, isto é, por anos de idade. O Veiga ganha [150] contos por mês.
- Você está brincando!
- E não chega.
- Mas é espantoso!
- Enfim, meu amigo, as exigências foram crescendo a tal ponto que se criou um imposto por andar na rua: um tostão diário sobre cada transeunte, mesmo os mendigos – intitulado o “imposto dos pais da pátria”. A situação é esta. Sobre cada coisa, o deputado arranca a parte do leão. (16 de outubro de 1910)

O exagero do escritor ao relatar os benefícios dos deputados oferece ao texto um tom de comicidade. Mesmo reconhecendo o excesso, é inegável o fato de muitas mordomias descritas na crônica serem comuns na vida dos parlamentares de hoje. No mesmo tom, segue, no dia 12 de junho de 1910, com julgamento aos deputados que, segundo ele, não pensam no coletivo e, conseqüentemente, no desenvolvimento da pátria, mas apenas em seus próprios interesses.

A corrupção na gestão pública também é alvo de críticas de Joe. Em 16 de janeiro de 1910, afirma que

qualquer cargo de administração no Brasil deve ser para o seu possuidor um inesgotável manancial de contrariedades. A facilidade ambiente obriga a que se considere cada funcionário uma espécie de “comedor”. Comer é um verbo que só tem um radical no Brasil: engrossar. Todos comem, todos são mais ou menos ladrões. É impossível que mesmo os caluniadores digam tais coisas convencidos. Mas dizem. Basta. Desde os mais altos magistrados até os pequenos, os humildes, todos comem. (16 de janeiro de 1910)

A citação traz à tona problemas atuais, como a desonestidade e falta de comprometimento por parte de alguns servidores públicos. Os escândalos relacionados a enriquecimento de figuras públicas, como nos mostra Joe, já acontecia há mais de um século. A palavra usada por ele, “comedor”, revela a necessidade constante desses homens de tirar proveito das situações, independente da classe social a qual pertence.

No dia 23 de abril de 1909, chama a atenção o texto sobre política e organizações partidárias. Para colocar seu ponto de vista, utiliza a ironia ao escrever que os homens das organizações fazem tudo “em nome dos princípios” e,

no fundo, não atendem o objetivo do bem comum. Para ele, é uma frase “vazia de sentido, vazia de amor pátrio, vazia principalmente de convicção” (23 de abril 1909).

Quem viu há meses o Sr. Pinheiro Machado proceder quase só a uma retirada prudente diante do jovem e numerosíssimo partido do Dr. Carlos Peixoto, quem vê agora, o vencedor dos penúltimos anos de presidência, o Sr. Pinheiro vestir o ponche e depois de vários reconhecimentos de candidaturas em que se experimentou a fraqueza, a tibiez do Catete, reunir as hostes dispersas sob outros comandos, tem a tristeza de verificar que na mesa política só há um princípio de pé: já não o da inconstância, o da inconsistência dos partidos, mas a da falha de caráter.

— Em nome dos princípios...

Ai! coitados! E coitados de nós! Quem vê a aflição geral dos politíqueiros profissionais a farejar nestes últimos dias de que lado estão o vencedor, as propinas, as advocacias, os lucros, que eles chamam pátria, quem vê isso fica sabendo qual é o princípio fundamental dessa [*pilheria*] irônica.

É o “primo vivere”, seja lá com que for, contanto que esteja de cima. (23 de abril de 1909)

Percebe-se, a partir do texto, que os políticos se escondiam atrás de discursos vazios; no caso, “em nome dos princípios”. Joe denuncia a falta de um posicionamento político coerente com as atitudes e toca na ausência de caráter dos homens do poder. No mesmo sentido, comenta a crise política por meio da figura do senador Machado. O cronista destaca que o povo está cansado dos velhos políticos – os denominados “tropolha de oligarcas” – que nada fazem em prol da população e prefere, então, apostar no novo (06 de junho de 1909).

As eleições para o Rio de Janeiro servem de inspiração para texto publicado em 10 de julho de 1910. Inicialmente, reconhece o progresso do estado, mas, em seguida, critica a “politicagem” que impede avanços ainda mais significativos.

Quando o Sr. Nilo Peçanha tomou as rédeas do governo era o extremo. Esse estatista fez prodígios. Era como a aurora de um ressurgimento. Mas quem não se engana? O Sr. Nilo Peçanha colocou no governo do Estado o Sr. Alfredo Backer. E de novo a terra fluminense afundou.

No caso da escolha do seu sucessor, o Sr. Backer foi, então, delicioso. Foi, e é. Durante muito tempo, hesitou no candidato para não perder o prestígio e a proteção do Sr. Hermes ou do Sr. Ruy. Depois decidiu-se generosamente pelo compadre do marechal... E não cessaram as bravatas, as fantasias. Ainda outro dia, preparava-se para assistir ao governo federal, que, segundo ele mesmo assegurava, ia depô-lo. Grande e deslumbrante *film d’art* que não pegou!

Infelizmente para o médico presidente esse período de agonia vai cessar.

O povo fluminense procede hoje à eleição do seu sucessor. Por mais que haja atas falsificadas, tropelias arranjadas propositalmente, o Sr. Oliveira Botelho é de tal forma estimado no seu Estado – que a sua eleição parece certa. E que os deuses queiram assim para que o Estado do Rio ressurja e volte a ser o que foi nas mãos de um homem capaz. (10 de julho de 1910)

Joe aponta que uma má gestão pública pode atrasar o crescimento de um estado e a qualidade de vida dos que nela vivem. Consciente da importância das eleições estaduais, declara preferência por um candidato que, segundo ele, tem grande estima. E seria esse homem, uma vez eleito, que resolveria os problemas do Rio de Janeiro.

No dia 24 de outubro de 1909, relata a ida do presidente da República Nilo Peçanha a uma fábrica em Bangu:

Nós temos um costumezinho ridículo de povo ainda meio colônia que só acha bom o que é feito no estrangeiro, e a grande massa ignora por completo que o Brasil tem progredido industrialmente, apesar da dança macabra das tarifas, apesar dessa intermitência de proteção de que são vítimas as indústrias manufatureiras. (24 de outubro de 1909)

De acordo com o cronista, Nilo Peçanha foi o primeiro a ter a atitude de visitar uma fábrica. Por meio desse relato, nota-se o progresso industrial no Brasil, que já empregava na época, direta ou indiretamente, 200 mil homens. Aproveitando a temática, Joe critica a visão de muitos, inclusive dos ministros, que depreciam a própria pátria e não reconhecem os avanços do país.

No ano seguinte, o presidente volta à cidade e fica hospedado no Hotel White, na Tijuca. Crônica publicada em 30 de janeiro de 1910 fala sobre a estadia e a consequente melhora no bairro após a observação de Nilo Peçanha. Joe afirma, então, que outros bairros do Rio, como o Méier, poderiam também receber “uma estrela” que visse os atrasos para também terem alguma melhoria. No mesmo texto, coloca que os moradores desses locais sofrem diariamente com “o lamentável calçamento, o mau serviço dos *trainways*, a dificuldade de condução” (30 de janeiro de 1910).

É importante salientar que a dicotomia existe entre bairros da Zona Sul e da Zona Norte e subúrbio, tão evidente nos dias de hoje, é tema recorrente na coluna *Cinematographo*. Em 15 de setembro de 1907, por exemplo, Paulo Barreto retrata essa diferença ao narrar sua ida ao Encantado:

Oh! amáveis criaturas que acordais em Botafogo e tendes todos os confortos suaves da Cidade! Não podeis calcular nunca o horror de um homem acostumado à luz elétrica, aos *trainways* elétricos, às máquinas elétricas, em passeio pelo Subúrbio!

A floresta feroz só é realmente feroz nas proximidades da Cidade que a venceu. É um ódio covarde de vencida, um ódio danado. Quem se aventura, do campo inimigo não pode escapar. Eu escapei; mas como?

Escapei para cair no leito, exausto como se tivesse atravessado um trecho inédito do mundo.

E, no entanto, eu estive apenas no Encantado; sim, meus senhores, no Encantado, um estação de subúrbio que tem um nome ridente, suave, alegre, um nome que pede até “pic-nics”.

Mas, ó mortais, não vos abalanceis, em caso nenhum da vida, a ir ao Encantado, sem fazer testamento antes e pôr os negócios em dia. Naquele horror de estradas esburacadas, abrindo sorvedoiros a cada passo, naquela desolação em que o sol dardeja inclemências bíblicas, espera-vos, pelo menos, a desagradável figura do iminente Desastre! (15 de setembro de 1907)

É fato que o subúrbio e a Zona Norte ficaram sem as benesses da modernização e vemos isso no relato acima. No entanto, vale ainda observar que, mesmo em lugares contemplados pelo processo de urbanização, havia problemas. Prova disso é o alagamento em dias de chuva.

E sabeis o que é uma chuva no Rio atual?

É muito pior que no Rio antigo. As ruas são imensamente largas, os altos prédios já não têm telhas portuguesas fazendo abrigo, a água parece mais copiosa. Eu não desejaria a qualquer missivista anônimo, deuses, deusas poderosos! que se deleitam na composição de cartas insultuosas contra os que trabalham e não fazem mal a ninguém, um passeio sem [*paragua*] na Avenida Central com um temporal desfeito.

A vasta perspectiva parece o oceano Pacífico, que como sabeis é o mais zangado, em plena revolta. A rua da Assembléia é outro oceano. Os oceanos canalizam-se nas ruas largas (...). (18 de abril de 1909)

Mesmo após um século, as enchentes são ainda frequentes no Rio de Janeiro. A falta de investimentos na estrutura urbana e o descaso do poder público são as principais causas dessa problemática que tem como maior consequência a morte, como visto recentemente e nas tragédias ocorridas no ano de 2010 na Região Serrana e em Niterói, onde houve o deslizamento do morro do Bumba. Quando não perde a vida, em muitos casos, a população das áreas de risco perde casa, roupas, objetos e alimentos.

A péssima condição de trabalho da época é motivo de indignação para o cronista. No dia 12 de janeiro de 1908, denuncia o caso dos estivadores a partir de um diálogo que estabelece com um trabalhador da classe. O homem faz uma visita ao escritor e ressalta sua importância na luta por melhores condições para a categoria: “V. S. tem opinião. Foi o primeiro que falou nos jornais da nossa desgraçada vida, foi o primeiro que pintou a existência e o nosso trabalho nas gazetas” (12 de janeiro de 1908). Em seguida, o cronista expõe seu parecer sobre a realidade dos trabalhadores:

Eu vira o labor dos carregadores de estiva, transformados durante dez horas em máquinas, em instrumentos de uma terrível engrenagem, suando, arfando, correndo em tábuas frágeis, sob ferros ameaçadores de morte; vira, à noite, na treva do mar, agarrando-se ao casco dos navios ou enterrados em montes de minério, adolescentes e anciãos, com as mãos rebentadas a dessorar um viscoso líquido amarelo — sujos e sem ideias sob a iluminação macabra de vagos archotes; vira, na orgia do vício e da crença que é do Rio, a orgia esmagadora do trabalho, donde nascem as energias econômicas do país e onde estalam as energias de um turbilhão de homens; aproximara-me da bocarra insaciável de Moloch... e pelos meus olhos passava a galeria dos trabalhos assassinos em que assenta a nossa indiferença, os cocheiros atrofiados das pernas com o coração a rebentar, os lavadores de moedas envenenados pelos ácidos, os vidraceiros despolindo os vidros e esfacelando os pulmões, os remadores estropeados, os maquinistas esmigalhados, os canteiros e as obras do cais arriscando a vida com tal indiferença que raro é o dia em que não seja esmagado um sem dar mais abalo nem mesmo aos jornais — toda a série infindável desse infindável jardim dos suplícios... (Ibidem)

A questão também aparece em crônica publicada no dia 23 de maio do ano seguinte. No texto, Joe coloca que os homens fracos e humildes compõem a “engrenagem da máquina fabulosa de carne e de osso” e a sociedade, egoísta, não se sensibiliza com as precárias condições de trabalho da classe que, de tão ruim, ocasiona a morte.

(...) Se tens um pouco de consideração 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, degluta verozmente a vida desses homens que não são homens já — são as cabeças de um enorme rebanho.

Nas notas da Santa Casa e do Necrotério há todo dia farta m[ilegível] de informações. Oitenta por cento das entradas para autópsia do Necrotério são pobres diabos desconhecidos, mortos no trabalho e que ninguém tem curiosidade de ver.

(...) Eles, coitados, não sabem. São os humildes, são os ignorantes. Todas as emoções se lhes embotaram. Os pais trabalhavam de sol a sol. Aos dez anos já

trabalham. É preciso trabalhar para ganhar, com medo do patrão poderoso, do [ilegível], do espia, de toda a gente, para não perder aquela certeza assustada e mortal do pão. (23 de maio de 1909)

O cronista recorda então dois fatos. O primeiro foi a queda de um carroceiro que, mesmo machucado e com dor devido à perna fraturada, a preocupação era a perda do emprego. O segundo foi quando estava num bonde no bairro Saúde e ouviu a conversa de três trabalhadores das obras do Porto. Os operários comentavam sobre o falecimento de um colega chamado João e que quase todo dia morre um. Adiante, coloca que esses homens só são notados “quando morrem ou quando fazem greve”.

Ainda sobre essa questão, em 27 de novembro de 1910, as palavras da coluna são dedicadas à Revolta da Chibata. Insatisfeitos com os maus-tratos, os marinheiros se unem e resolvem protestar. Como recurso, Joe inicia contando que achou um diário de um carioca e vai publicar alguns escritos. Através do olhar deste, narra o momento de tensão da população do Rio de Janeiro, a razão do movimento liderado pelo negro João Cândido que exige melhores condições de trabalho – entre elas, o fim da chibatada, prática do período imperial – e, por fim, o debate sobre anistia.

O espaço que Paulo Barreto tinha na *Gazeta de Notícias* era de extrema relevância. Ali, até os problemas vividos no exercício do jornalismo foram retratados. O escritor comenta que o trabalho “começa nos jornais da manhã ao meio-dia e termina regularmente às 3 da madrugada” (1 de setembro de 1907) e, no centenário da imprensa no Brasil, conta que estava com Felix Pacheco e encontraram o Ernesto Senna seriamente magoado porque a data passaria despercebida. E comenta:

No dia 13 todos os pretos festejam a data da sua liberdade. E a 13 nós devemos festejar o centenário da nossa escravidão. Deve ser uma sessão fúnebre! (...) Que é o Senna? Que é o Felix? Que sou eu? Que somos todos nós? Homens que tem de dizer tudo o que viram e principalmente o que não viram. Nós somos os escravos do momento social. Ninguém se dirige a nós, os políticos, os artistas sem pensar na trombeta que a Fama abandonou por esfalfada nas mãos da Imprensa. Tenhamos a coragem de fazer uma festa lúgubre, a festa da nossa Escravidão. (10 de maio de 1908)

Os problemas relatados por Paulo Barreto não se limita aos homens e idosos. Em 29 de setembro de 1907, os escritos comprovam a existência da exploração de mão-de-obra infantil:

Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças. Nesta cidade, a criança é um utensílio fácil para toda a sorte de coisas pouco sérias como o trabalho grátis nas companhias, espoliadas por [...] infames até a miséria esmoladora.

É da miséria esmoladora que a chefia de polícia pretende iniciar o seu inquérito, é aí que abundam os casos atrozes. Nada mais pavoroso que esse meio em que há adolescentes de dezoito anos e pirralhos de três, garotos amarelos de um lastro de idade e moçoilas pobres sujeitas a todas as passividades. Viver algumas horas em contato com essas crianças, desventrar-lhe os segredos, é pasmar. Os pequenos são lançados no ofício torpe pelos pais ou por criaturas indignas, e crescem com o vício, adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicidade malandra. Parecem não pensar e nunca ter tido vergonha, amoldados para o crime de amanhã e para a prostituição em grande escala.

Há por esta urbs um número considerável de pobrezinhas sacrificados, petizes que andam a guiar senhoras falsamente cegas, [...] sem proteção, paráliticos importados, amputados, escrofulosos, gatunos de sacola, apanhadores de pontas de cigarro, crias de famílias necessitadas, simples vagabundos à espera de complacências escabrosas - um mundo [...], o entreabrir do crime, o broto das árvores que irão [...] as galerias da Detenção, todo um exército de [...] e de bandidos, de prostitutas futuras, de [...] infames galopando pela cidade à cata do pão para os exploradores. Interrogados, mentem à princípio negando; depois exageram as falcaturas, e acabam a chorar contando que são o sustento de uma [...] de criminosos.

A metade desse bando conhece as leis da prefeitura, os delegados de polícia, e simplesmente o crime de amanhã.

Mas a proteção às crianças cifrar-se-á [...] sobre a mendicidade?

As crianças desta terra precisam mais que qualquer outra coisa de cuidado e de defesa. (29 de setembro de 1907)

Joe se comove com a situação dos menores que nasceram e cresceram à margem, fadados a uma vida de exploração, miséria e, às vezes, ligada ao crime e à prostituição. Para o escritor, eram necessários projetos que oferecessem a essas crianças e adolescentes um caminho diferente. É sabido que a solução para uma sociedade mais democrática, com oportunidades iguais para todos, é pautada na educação. Já naquela época, Paulo Barreto estava convicto da necessidade da reforma no sistema de ensino. Ele comenta sobre a importância do novo projeto para melhorar na educação do carioca, que não saiu do papel, pois foi adiado por Affonso Penna devido à possibilidade de aumento das despesas com as novas contratações.

Assim como no século XXI, a saúde no período finissecular apresentava limitações. Ao falar da construção de um novo hospital, discorre sobre a precariedade da saúde no município do Rio. O cronista ressalta a necessidade de espaços para receber e cuidar dos enfermos, pois “o homem só é lastimável quando está doente” (29 de maio de 1910).

Os nossos hospitais são uma lástima. Os jornais têm contado coisas da Misericórdia que, sem a menor má vontade, são a pálida verdade. Aqui há meia dúzia de coisas intangíveis, ninguém sabe por quê. A Misericórdia é uma delas. Velho hospital, atrasado, sessenta anos, sem conforto, sem condições de higiene, podia servir, sem nos humilhar perante a civilização antes da guerra de 70. Agora é útil, mas é útil porque não há outro. Eu posso morar a vida inteira numa pocilga que me façam o favor de emprestar, sem contudo ter a obrigação de dizer que é o palácio de Vanderbilt.

Com a Misericórdia dá-se isso. Mas a obra não é de ataque à Misericórdia, ataque que aliás seria absolutamente inútil. É de bem, é de solidariedade humana, é necessário à cidade. Precisamos ter um hospital, um hospital montado como são montados os hospitais da Alemanha, da Áustria.

Quanto custará esse hospital? Vários mil contos. Se o governo fosse o de Guilherme II não havia a menor dúvida. Mas aqui, tudo quanto é útil, é impossível durante muito tempo. Torna-se precisa a propaganda. Os médicos, que tão humanamente tomaram a peito a ideia, estabelecerão a corrente de simpatia necessária à realização da generosa obra. (Ibidem)

O problema da saúde é mais um dos muitos relatados neste trabalho que era notado no início do século XX. Na referida época, a situação dos hospitais já era caótica, inclusive, no se refere à higiene desses espaços. É assustador se certificar que o Estado do Rio de Janeiro continua a ser um lugar moderno, civilizado e com recursos básicos como educação e saúde apenas para uma parcela da população. A outra, que foi esquecida há mais de um século, assim permanece.

Além das problemáticas sociais, podemos perceber outras semelhanças entre aquele tempo e o nosso, como a expansão da fotografia. Em uma das crônicas do dia 30 de agosto de 1908, Joe fala sobre a proliferação de fotógrafos na cidade e o exacerbado apelo no que diz respeito ao ato de fotografar:

Porque nós temos agora mais um exagero, mais uma doença nervosa: a da informação fotográfica, a da reportagem fotográfica, a do diletantismo fotográfico, a da exibição fotográfica — a loucura da fotografia. Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa. Já não há propriamente pessoas notáveis cuja fisionomia se faça necessidade informativa dos jornais, porque não há cara que não seja publicada. Não só as

caras. As caras não bastam. As ruas, as casas, os aspectos dos céus, os combustores da iluminação, os carros, as carroças, as montanhas, as árvores. (30 de agosto de 1908)

É interessante reiterar que esse apontamento poderia se referir à atualidade. O apelo à imagem, a obsessão pelo informar e registrar torna, muitas vezes, o ato de eternizar determinado momento mais importante do que o de experienciar. Em alguns casos, deixa-se de interagir com o outro devido à interação em excesso com a máquina, como já assinalava Paulo Barreto.

Quando o assunto é folia, paixão até hoje notada nos cariocas, Joe não deixa de se pronunciar. Antes mesmo da festa, em 26 de janeiro de 1908, já estabelece uma analogia com a presença da esquadra Americana no Porto. De acordo com o cronista, o fato “emprestou ao Rio de Janeiro um aspecto de Carnaval”. Adiante, segue com a comparação:

Os marinheiros aos bandos são os cordões, cordões de alegria absolutamente carnavalesca, pelos instrumentos em que sopram, pela gritaria, pelo rumor diabólico de que são portadores, com este extraordinário espírito de caricatura inerente ao gesto alegre do americano. Depois, esses marinheiros, de pantalonas largas, mais ou menos a porejar whisky, são por si mesmos uma série de máscaras de nacionalidades diversas, falando de comum acordo uma língua interessante, que, afinal, como acontece no Carnaval toda a gente compreende por mímica. Há italianos, há escoceses, há portugueses das ilhas, há negros relintos, há japoneses, há fisionomias de alemães, há mulatos lindos como figuras de alegria talhadas por faunos em marfim amarelo, há mesmo esses tipos de americano de tez pálida, cabelos de negro fulgor e olhos verdes, de uma vaga frialdade. E depois — é essa a razão principal — todas essas caras gritando, berrando *allô!* nas calçadas. (26 de janeiro de 1908)

No dia primeiro de março de 1908, como um típico carioca, considera-se folião nato e declara seu amor pelo carnaval. Contudo, explica que tamanho afeto não se refere ao “carnaval elegante com fatos de seda e complicações de bailes ultra-perfeitos” (01 de março de 1908). O amor do cronista, bem como do povo, é pelo “carnaval delirante, despedaçante dos cordões suarentos, dos batuques, dos tambores, o carnaval da rua e dos bailes públicos, o carnaval em que a multidão urra, sem máscara, (...) suando e bebendo, na ânsia de todas as luxúrias, de todos os excessos” (Ibidem). Para ele, não existe no mundo festa que se assemelhe ao carnaval do Rio. É na folia que se pode cometer loucuras e sorrir, por isso é “uma explosão de desejos contidos durante trezentos e sessenta e dois dias” (Ibidem).

O fim do carnaval é tema da semana seguinte (08 de março de 1908). Joe mostra o outro lado da diversão, o lado das preocupações que nenhum folião demonstra ter durante os dias de festa, mas que faz parte da realidade. Atenta o escritor para o cansaço e a fadiga ao acordar na quarta-feira de cinzas. Neste instante, o pensamento, assegura ele, vai para a quantia usada para financiar tanta diversão e, em consequência, vem a pergunta irônica: “por que fui eu estragar dinheiro e saúde sem me divertir lá essas coisas?” (08 de março de 1908). Sem muito tempo para lamentações, aconselha: “Levanta-te e perde o automóvel das diversões, para retomar o normal da labuta e da desilusão!” (Ibidem).

Já que a discussão diz respeito a paixões brasileiras ainda muito presente, finalizaremos com as observações de Paulo Barreto sobre futebol. Em 12 de julho de 1908, o escritor demonstra-se abismado com a dimensão da importância do esporte na vida das pessoas e se inclui nesse sentido. Em todos os lugares, só se falava na derrota para a Argentina. Acaba, então, por concluir que o futebol é “o mais admirável dos jogos”, “a nevrose na precisão”, “a força potente na nevrose”, é enfim “a batalha”. Depois de uma semana, outra derrota. Joe parece não acreditar, pois “queria com alma que os brasileiros ganhassem” (19 de julho de 1908). Estabelece-se uma conversa entre o eu sentimental e o eu ponderado do cronista que, no final das contas, atribui a derrota à falta de treinamento e de disciplina do time. Chega ainda a ser mais crítico ao considerar que o “brasileiro é o modelo da indisciplina e a criatura mais convencida de que basta querer para fazer”. E constata: “Ora, não é assim que se consegue coisa alguma na vida” (Ibidem).

Após observação de inúmeros textos, não se pode negar a aproximação de João do Rio com a *belle époque* carioca. No entanto, também é notória a “distância”, a qual Agamben considera fundamental para um homem contemporâneo. É por meio desta que o cronista relata os problemas da sociedade da época, que vivenciou uma modernização excludente. Ele enxerga a obscuridade e, para irmos além, relaciona diferentes tempos, inclusive o dele e o nosso, não só ao se colocar como o radical de ocasião, mas também ao relatar costumes e paixões, hoje ainda tão perceptíveis.

Na epígrafe deste capítulo, nos fala Rancière que a política na arte transcende o desejo do artista. Ela, a arte é, por si só, política. Ao longo da

discussão, a afirmativa do filósofo foi observada. O viés político é notado desde os escritos que colocam o escritor diante do Modernismo e questionam uma concepção político hegemônica do movimento literário até os textos lidos aqui como contemporâneos, que abordam a exploração de crianças e trabalhadores, a corrupção política, a questão do alagamento em virtude das chuvas, entre outros.

Embora o nosso olhar esteja voltado para a coluna *Cinematographo*, é importante colocar que, se analisarmos as produções de João do Rio, perceberemos que esse traço político da crônica costura toda a obra e vai se intensificando. Já em 1903, na coluna “A cidade”, publicada na *Gazeta de Notícias*, vemos textos que evidenciam os problemas do Rio de Janeiro, como a demora da construção de edifício da Maternidade, na Lapa, a falta de policiamento após às 19h e a escassez de água. Em *A alma encantadora das ruas* (1908), por exemplo, marcam presença as problemáticas da sociedade e o senso de justiça do escritor em, para citar algumas crônicas, *A fome negra* e *Os trabalhadores de estiva*. A característica em questão segue em *Nos tempo de Venceslau* (1917) até a culminação na coluna “Bilhete”, no jornal *A Pátria* (outubro/1920 a junho/1921), quando a atividade política de Paulo Barreto ganha corpo e se encerra com o seu falecimento. Antes de finalizar, nesse diapasão, vale ainda salientar os escritos sobre a Conferência de Paz, logo após a Primeira Guerra Mundial, em 1919. Foram aproximadamente 80 reportagens que tentavam dar conta do “mundo após a Guerra”, para citar o título escolhido pelo autor.