

## 2.

### Da história surge um nome, uma coluna, um livro: *Cinematographo*

O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente.

Beatriz Sarlo

De acordo com o dicionário Aurélio, o substantivo *cinematógrafo* se refere a um “aparelho que reproduz numa tela o movimento, mediante uma seqüência de fotografias” (FERREIRA, 1993:121). João do Rio escolheu, para nomear a coluna da *Gazeta de Notícias* e o livro homônimo, este vocábulo que reflete, com precisão, aquele momento histórico. O início do século XX foi uma época marcada por grandes mudanças urbanas. As cidades passavam a contar com um novo modelo de ordenamento do espaço que considerava também avanços técnico-científicos e, por consequência, novos hábitos e formas de sociabilidade foram criados e até mesmo impostos. A população é apresentada a novidades como o bonde elétrico, os cafés, o automóvel, o saneamento e, além de outras coisas, o cinema. No Brasil, essas transformações foram mais evidentes na cidade do Rio de Janeiro: a metrópole-modelo.

O Rio de Janeiro é apenas uma das tantas cidades do mundo que passou pelo processo de modernização. Angel Rama (1985), ao discutir a formação e a existência das urbes na América Latina, aponta as semelhanças que há entre elas. O autor chega a ser ainda mais radical quando corrobora com as palavras de Thomas More: “Aquele que conhece uma das cidades conhece-as todas, de tal forma elas são exatamente iguais, exceto no que a natureza do terreno impede” (MORE *apud* RAMA, 1985:32). Pode-se dizer que essa igualdade é também notada na própria motivação que leva esses espaços a transformações, reordenamentos, embelezamento, tornando-os, em

alguns casos, vulneráveis a atrocidades, justificadas pela racionalidade técnica e o desejo de um futuro a alcançar. Nessa linha, pondera Rama:

(...) as cidades americanas foram remetidas desde as suas origens a uma dupla vida. A correspondente à ordem física que, por ser sensível, material, está submetida aos vaivéns da construção e da destruição, da instauração e da renovação e, sobretudo, aos impulsos da invenção circunstancial de indivíduos e grupos segundo seu momento e situação. Acima dela, a correspondente à ordem dos signos que atuam a nível simbólico desde antes de qualquer realização, e também durante e depois, pois dispõem de uma inalterabilidade a que pouco concerne os avatares materiais. Antes de ser uma realidade de ruas, casas e praças, que só podem existir e ainda assim gradualmente, no transcurso do tempo histórico, as cidades emergiam já completas por um parto da inteligência nas normas que as teorizavam, nos atos fundacionais que as estatuíam, nos planos que as desenhavam idealmente, com essa regularidade fatal que espreita aos sonhos da razão (...). (RAMA, 1985:32)

Sendo assim, a fundação da cidade se dá em busca da concretização de um sonho. O nível simbólico constrói um padrão e, na tentativa de alcançá-lo, a urbe se rende e condiciona sua formação a esse modelo. A cidade, então, se apresenta como uma busca pela representação desse sonho, abrindo caminho para construções e destruições sejam estas físicas ou, no que se refere aos cidadãos, no campo psíquico. É na direção dessa aspiração, atrelada ao interesse econômico, que o Rio de Janeiro se urbaniza.

Entre 1903 e 1906, ocorreu no Rio de Janeiro um processo de reformulação urbana, que fora anunciado no discurso de posse do presidente da República Rodrigues Alves. De acordo com o presidente, era necessário melhorar a imagem, a salubridade e a economia da capital federal. A iniciativa deu origem a duas intervenções urbanísticas. Uma conduzida pelo Governo Federal e projetada pelo ministro Lauro Müller e o engenheiro Francisco Bicalho; outra regida pela Prefeitura do Rio de Janeiro por Francisco Pereira Passos. Na referida época, aos estados era concedida a arrecadação dos impostos sobre as suas exportações. Já a União arrecadava os impostos sobre todas as importações. Sendo o Rio de Janeiro o principal centro consumidor de produtos importados, era estratégico para Rodrigues Alves ampliar o porto da capital, ícone do progresso material brasileiro, e construir uma estrutura que facilitasse a distribuição das mercadorias pela então capital federal.

No que se refere à participação dos engenheiros – conhecidos como operários da razão – nessa reestrutura urbana, ressalta Azevedo:

O projeto de revigoração do porto expressou a visão urbanística de seus mentores. Eram engenheiros que pensavam a ordenação urbana da cidade pela retificação de suas vias e pela pouca reverência para com a tradição da cidade, seja ela expressão no campo da natureza ou da cultura. (AZEVEDO, 2003: 38)

A mudança do espaço deu-se sem respeitar os signos da cidade antiga, a revigoração da região portuária foi pautada numa concepção racional e geométrica. Para construir um melhor sistema de distribuição de mercadoria, foi necessária a abertura da Avenida do Cais (Rodrigues Alves), da Avenida do Mangue (Francisco Bicalho) e da Avenida Central (Rio Branco). A Avenida do Cais tornou mais fácil o trajeto para os sentidos norte e oeste da cidade. Além de ter facilitado o sentido norte e oeste, a Avenida do Mangue melhorou a distribuição para o subúrbio carioca posto que se localizava junto à linha férrea da cidade. A Avenida Central facilitou os sentidos sul e centro da cidade, mas sobretudo foi sinônimo de progresso para a população, pois estava vinculada ao porto e para sua construção foram usadas técnicas incomuns na época:

Além de apresentar toda uma infra-estrutura técnica das mais desenvolvidas para os padrões brasileiros da época, com cabos de luz, fios de telefone e tubos de gás subterrâneos, além de tecnologias modernas de calçamento viário, a Avenida Central apresentou toda uma significação do progresso material como propiciador da civilização, como era típico entre as elites republicanas. Primeiramente, por ser uma perspectiva que se iniciava como derivação do porto. A Avenida Central originava-se junto a este, que era a representação máxima do progresso material brasileiro. (Ibidem: 41)

Essas mudanças no espaço urbano tinham a função de adequar o Rio de Janeiro a uma nova organização do próprio espaço, mas também social, mesmo que para isso fosse necessário tirar de alguns o direito de continuar a viver em suas casas. Na construção da Avenida Central, por exemplo, foram demolidas entre duas e três mil casas; isso significa que cerca de três mil famílias ficaram sem lugar para morar. O foco era uma transformação que viesse a intensificar o mercado de importação e com isso aumentasse o reconhecimento internacional.

Nesse sentido, medidas como saneamento urbano, desenvolvimento comercial, ampliação da arrecadação fiscal e captação de mão-de-obra estrangeira também melhorariam a imagem externa do Brasil. Pode-se afirmar, então, que a intervenção urbana não se restringiu ao Porto e à região portuária do Rio de Janeiro, ela se estendeu a outros lugares da cidade. Para cumprir a tarefa seria necessário alguém que, atrelada ao conhecimento da urbe, tivesse a experiência administrativa. Rodrigues Alves indicou, então, o engenheiro Francisco Pereira Passos – um dos responsáveis pelo antigo plano da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro (1875) – para assumir a prefeitura da cidade, dando-lhe também autonomia para projetar uma reforma urbana para a capital federal.

A cidade naquele momento apresentava características coloniais e era necessário “criar uma nova capital, um espaço que simbolizasse concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo, que expressasse os valores e os *modi vivendi* cosmopolitas e modernos das elites econômica e política nacionais.” (ABREU, 2006:60). O aparecimento do automóvel, o bonde elétrico, o surgimento do cinema, as novas vestimentas indicavam o início de um momento novo e elitista. Tais coisas aumentavam gradativamente a importância da cidade no contexto internacional.

O desígnio de Pereira Passos era reorganizar a cidade, a fim de transformá-la no cartão-postal do país e, por consequência, atrair capital estrangeiro. O ideal de construir uma civilização orientava o projeto de reforma urbana da prefeitura. Este consistia “fundamentalmente na abertura, prolongamento e alargamento de um conjunto de ruas da cidade, modificando assim o sistema viário da urbe.” (AZEVEDO, 2003: 42).

Para iniciar o seu objetivo, Passos colocou em prática cinco operações que visavam à melhoria da estrutura viária da cidade: a ligação centro-sul pela Avenida Beira-Mar; a ligação sul-leste pela Avenida Mem de Sá; a centro-oeste, formada pela integração das ruas da Assembléia, Carioca, Visconde de Rio Branco e Frei Caneca; a ligação em sentido centro-noroeste, com a integração da rua Visconde de Inhaúma e a rua Marechal Floriano; e as duas linhas que ligavam a região portuária com o centro

da cidade, para este fim, ligou o Largo da Prainha à rua do Sacramento e o Cais da Saúde também à rua do Sacramento, pela rua Camerino.

Houve também a abertura das ruas Salvador de Sá e Mem de Sá. As ruas Estácio de Sá; Frei Caneca; Assembléia; Uruguaiana; Carioca; Visconde de Rio Branco; São Joaquim; Visconde de Inhaúma; Mariz e Barros; Treze de Maio; Acre; Camerino; Sete de Setembro; São José e Ramalho Ortigão foram alargadas. Para que a antiga forma fosse substituída pela ordenação foram demolidos os prédios do lado par do trecho da Rua Frei Caneca desde a Praça da República até o canto da Rua General Caldwell; da rua de São Joaquim; do lado par da rua Visconde de Inhaúma; rua da Prainha; rua Uruguaiana e da rua Camerino, assim como as casas do lado par da Rua da Assembléia e da Carioca. Houve também a demolição do Morro do Senado, deixando sem moradia as populações pobres das freguesias de Santo Antônio e Espírito Santo. Na verdade, Passos desejava camuflar o aspecto colonial da cidade, mesmo que fosse necessário retirar tudo e todos que pudessem representar o atraso nacional:

Era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim. (SEVCENKO, 1983:41)

Foi pequeno o número de habitações populares construídas pelo Estado. Em virtude disso, boa parte dos moradores que perdeu suas casas durante a reforma foi viver nos subúrbios e outra passou a habitar os morros do centro da cidade, os quais eram até então pouco ocupados. O que existiu então foi uma reforma excludente que beneficiou apenas uma parcela dos que viviam naquele momento, isto é, um aburguesamento em detrimento das camadas populares. É possível afirmar que a segregação hoje vigente se iniciou no século XX, tanto no que se refere à favela quanto aos subúrbios cariocas. Desde o referido período, a população de baixa renda ficou fadada a viver sem as benesses oferecidas pelas renovações urbanas. Sem nenhum compromisso e respeito com esses cariocas, o Rio de Janeiro foi sendo urbanizado nos moldes europeus, mais especificamente, parisienses. No lugar da antiga colônia, começou a se levantar uma cidade que se queria moderna.

Pereira Passos providenciou também o arruamento de uma série de vias em Copacabana; asfaltou ruas do Centro, Catete, Glória, Laranjeiras e Botafogo. Fez estradas de ligação entre os bairros do Engenho Novo e Méier e entre este e o Engenho de Dentro; também as fez entre os bairros de Piedade e Quintino; ligou os bairros da Tijuca com Jacarepaguá e a Barra da Tijuca. Reformou as Estradas de Santa Cruz, Pavuna, Areal, Portella, Porto de Irajá, Bicas, Penha, Marechal Rangel, Sapobemba, Otaviano e Colégio e projetou uma avenida para ligar o centro da cidade com os bairros da Tijuca, Andaraí e Vila Isabel. Canalizou o Rio Carioca (que atravessa Laranjeiras e Flamengo) e parte dos rios Berquó (Botafogo), Maracanã, Joana e Trapicheiro (Tijuca). Saneou parte da Lagoa Rodrigo de Freitas, e o lixo urbano passou a ser levado para a Ilha de Sapucaia.

Passaram por um processo de embelezamento: a Praça XV, o Largo da Glória, o Largo do Machado, Praça São Salvador, Praça Onze de Junho, o Passeio Público e a Praça Tiradentes. Ruas do Centro, Botafogo e Laranjeiras foram arborizadas e as estradas do Alto da Boa Vista passaram por modificações.

A construção do Teatro Municipal aumentou ainda mais o glamour que existia no final da Avenida Central. Era neste trecho que se situava um significativo número de instituições culturais como o Teatro Lyrico, a Escola de Belas-Artes e o Palácio Monroe. Esses ícones da cultura colaboravam ainda mais para que o centro da cidade fosse sinônimo da civilização do país.

Sabe-se que, há muito tempo, as instituições procuram estabelecer a ordem. E é fato que, para uma grande maioria, esse processo se dá através de regras que devem ser cumpridas pela população subordinada às instituições. Nesse caso, o olhar recai sobre a cidade, ditadora de normas e costumes:

Ainda que isolada dentro da imensidão espacial e cultural, alheia e hostil, competia às cidades dominar e civilizar seu contorno, o que primeiro se chamou de “evangelizar” e depois “educar”. Apesar de que o primeiro verbo foi conjugado pelo espírito religioso e o segundo pelo leigo e agnóstico, tratava-se do mesmo esforço de transculturação a partir da lição européia. (...) As instituições foram os instrumentos obrigatórios para estabelecer a ordem e para conservá-la, sobretudo desde que no século XVIII começam duas palavras derivadas de ordem (...): subordinar e insubordinar. (RAMA, 1985:37)

Sendo a Europa modelo do que existia de mais civilizado no início do século XX, o prefeito Pereira Passos estabeleceu também normas civilizadoras, enquadradas nos padrões burgueses da França. Ocorre, então, uma imposição de um padrão urbano burguês numa sociedade cuja tradição era escravista e heterogênea. O Rio de Janeiro era habitado por capoeiras, ex-escravos biscateiros, carroceiros, vendedores de perus, de vísceras, de leite, trapeiros, rezadeiras, tatuadores. Estes dividiam espaços com os cavalheiros cariocas já inseridos nos moldes ditos civilizados. Passa, então, a ser proibido: cuspir na rua e nos bondes; a vadiagem de caninos; fazer fogueiras nas ruas da cidade; soltar balões; a venda ambulante de loterias; exposição de carne à venda nas ruas; o trânsito de vacas leiteiras na cidade e, por fim, andar descalço e sem camisa. O prefeito proíbe também o entrudo (substituído pela batalha de flores) e cria uma guerra contra os quiosques do centro da cidade a fim de estimular a abertura de lojas para o chá da tarde. (AZEVEDO, 2003).

Ao saltar para a atualidade, percebe-se que a estratificação urbana é ainda uma recorrência nas cidades brasileiras, evidente em demasia no Rio de Janeiro, onde já não temos uma cidade partida, isto é, uma segregação espacial. A mistura de duas realidades se encontra em um único espaço, não existe limite geográfico como exposto por Zuenir Ventura (1994). Mesmo comportando realidades antagônicas, o Rio serviu, desde o início do século XX, como modelo para as demais cidades brasileiras:

As áreas metropolitanas brasileiras são, na atualidade, uma das expressões espaciais mais acabadas da formação social brasileira, refletindo a coerência e as contradições dos sistemas econômico, institucional e ideológico prevalecentes no país. O caso do Rio, então, parece ser ainda mais significativo, pois, além de ter sido aí que se localizou a capital do Brasil de 1763 a 1960, a cidade foi a mais populosa do país durante quase todo esse período, só perdendo essa posição privilegiada para São Paulo na década de 1950. Devido a isso, o Rio de Janeiro foi, durante muito tempo, um modelo urbano para as demais cidades brasileiras. (ABREU, 2006: 16)

O Rio de Janeiro exerceu este monopólio desde o processo de modernização. A antiga capital federal vai buscar uma reorganização pautada no modelo europeu e, logo, ser sinônimo de progresso e civilização. Os hábitos, as roupas e os modos de

viver parisienses chegam, primeiramente, ao Rio que servirá de modelo para as outras cidades brasileiras.

Nesse período, outra mudança relevante foi o horizonte técnico. Era a revolução técnico-científica. Artefatos modernos, novos meios de comunicação e locomoção marcaram a nova fase. Essas novidades também apareceram no Rio de Janeiro, corroborando para sua afirmação como metrópole. Como afirma Sevcenko:

(...) Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados do petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo (...). (SEVCENKO, 1998:522).

Essas mudanças do início do século XX que transformavam o Rio de Janeiro em uma *belle époque* tropical, como disse Jeffrey Needell (1993), eram apreciadas por um grande número de pessoas. Obras de escritores que viveram essa época servem como ratificação deste apontamento. Nesse sentido, comenta Neves:

Os textos que, retirados de alguns autores da época, servem de comentários aos objetos e imagens mostram, por sua vez, como os contemporâneos viveram e tematizaram aquele tempo: quase sempre o que se registra é o entusiasmo e o aplauso diante das novidades; a simpatia pelas reformas; o elogio aos reformadores... (NEVES, 1991:54)

É fato que as produções de João do Rio apresentam, aos leitores, esse período de transformações e novidades. Em alguns escritos como *A profissão de Jacques Pedreira* (1911) e “A era do automóvel” (1911) é possível perceber um certo encantamento em relação às novas técnicas e meios de locomoção. Alguns escritores da época, entretanto, pareciam desconfiados e outros, mais radicais, como é o caso de Lima Barreto, apresentavam uma postura bastante crítica. Mesmo demonstrando euforia no que se refere às reformas sociais, Bilac, por exemplo, desprezava as técnicas de difusão coletiva, por considerá-las prejudiciais para os próprios jornalistas. O escritor explicita sua desconfiança em um dos textos escritos no jornal *A Notícia*: “Decididamente estão contados os nossos dias, ó cronistas, escritores de

artigos de fundos, noticiaristas e mais operários do jornal escrito!” (BILAC *apud* SÜSSEKIND, 1987:21).

## 2.1.

### No centro da urbe, a cidade das letras

Dentro delas (das cidades) sempre houve outra cidade, não menos amuralhada, e não menos porém mais agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu. É a que creio que devemos chamar de cidade letrada.

Angel Rama

São as letras certamente um dos principais instrumentos que possibilita o resgate do passado. É, sobretudo, por meio dos escritos que se consegue visitar os séculos anteriores, conhecer a História e também as cidades. A comunidade letrada esteve presente durante séculos e deixou os relatos dos momentos que vivera como herança para seus sucessores. Sobre esse grupo, ressalta Rama:

No centro de toda a cidade, conforme diversos graus que alcançavam sua plenitude nas capitais vice-reinais, houve uma cidade letrada que compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais. (RAMA, 1985:43)

Esses homens das letras são eternos acompanhantes de quem deseja visitar e revisitar as cidades. Concentrando-se sempre no centro da urbe, estavam atentos para os grandes fatos, para as angústias, as problemáticas, os benefícios e, finalmente, para a realidade dos cidadãos. Não podendo ser diferente, literatos e jornalistas sempre tiveram grande relevância nessa função.

No que se refere à arte literária, do final do século XIX ao início do XX, tem-se um período de difícil definição devido ao hibridismo nas produções. Denominações como pré-modernismo, *art-nouveau*, *belle époque* tentavam dar contar

das diversas tendências, enquanto nos movimentos aparecem o naturalismo, o simbolismo e o parnasianismo. A cidade do Rio de Janeiro já se revelava um lugar fértil para os escritores, Machado de Assis acabara de fundar a Academia Brasileira de Letras, em 1896.

Os escritores são, então, convidados aos cafés, aos salões literários e às ruas e, dessa nova perspectiva, narram o comportamento do cidadão e a vivência urbana. É da Confeitaria Colombo, da Livraria Guarnier, do salão da Laurinda Santos Lobo em Santa Teresa e do de Coelho Neto, dos clubes na rua do Passeio e da própria rua do Ouvidor que os homens das letras, estimulados pela reforma de Passos, vão movimentar o fazer literário. A iconoclastia desse momento se volta também para o grande número dessas produções presente nos periódicos da época. Em seu estudo sobre a história cultural da imprensa, Marialva Barbosa (2007) destaca que os jornais daquele período apresentavam relações com as novas tecnologias e tornavam visível a existência dos artefatos modernos no cotidiano dos urbanos. Cabe, então, para a presente discussão, um passeio pela história da imprensa a fim de verificar como se deu a convivência do fazer literário e jornalístico.

Nelson Werneck Sodré (1966), em *A história da imprensa no Brasil*, traça o perfil da imprensa do final do século XIX pelas palavras de Max Leclerc, correspondente de um jornal parisiense:

A imprensa no Brasil é um reflexo fiel do estado social nascido do governo paterno e oligárquico de D. Pedro II: por um lado, alguns grandes jornais muito prósperos, providos de uma organização material poderosa e aperfeiçoada, vivendo principalmente de publicidade, organizados em suma e antes de tudo como uma empresa comercial e visando mais penetrar em todos os meios e estender o círculo de seus leitores para ampliar o valor de sua publicidade do que empregar sua influência na orientação da opinião pública. (LECLERC *apud* SODRÉ, 1966:288)

Nestes jornais, era possível observar uma grande quantidade de anúncios, até mesmo na primeira página. Dessa forma, o espaço que restava para informar era curto. Além disso, era este preenchido com fatos de pouca relevância, pois naquele momento “ao jornalista como ao povo, como ao ex-imperador, falta uma concepção nítida do valor relativo dos homens e das coisas; carecem eles de um critério, de um método” (SODRÉ, 1966:288). É sabido que a imprensa não deve tendenciar a opinião

pública sobre uma ocorrência, mas o que se questiona aqui é a escolha da notícia, é a ativação da alma do repórter ao se deparar com um fato. Não deixa de ser injusto também abandonar a população quando a tarefa é reportar acontecimentos.

Paralelo a esse grupo, existiam também os jornais de partido que eram lidos quando o político apoiado estava em evidência de alguma forma. Segundo Sodré, estes não eram bons negócios e se mantinham devido aos auxílios dos próprios partidos.

O olhar recai sobre o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, os dois maiores jornais brasileiros da época. Sodré relata que o primeiro é uma espécie de *Times*, mas sem a virilidade. Em contrapartida, a *Gazeta de Notícias*, por ter como redator-chefe o Dr. Ferreira de Araújo, apresentava-se com mais força. De acordo com o autor, o Dr. Araújo fazia parte da elite brasileira, um jornalista que trazia como características a inteligência, o temperamento, o caráter; além dos textos precisos, sóbrios e elegantes, fora um homem muito culto. No Rio de Janeiro, *O País* e *O Diário de Notícias* se aproximavam dos grandes, e *O Jornal do Brasil* chegava para entrar nesse grupo.

A definição dos jornais como uma estrutura empresarial aconteceu devido às inovações técnicas na imprensa. Em 1895, aparece o primeiro prelo que possibilitou a impressão de cinco mil exemplares por hora. Neste ano, também surge os primeiros clichês obtidos por zincografia. O jornal ia para as prensas; após tirar a matriz, colocava-a no molde. O chumbo quente era, então, despejado e assim se formava o bloco de cada página. A folha era colocada em máquinas que imprimiam, cortavam e dobravam todos os exemplares que saíam aos montes. No entanto, a distribuição ainda permanecia feita em carroças.

Na virada do século, paralela à ascensão da burguesia, das relações capitalistas e às transformações do país, a imprensa assume o caráter industrial, ganha notoriedade, é agora uma empresa com estrutura comercial. Esses avanços fazem com que a relação entre a imprensa e a sociedade seja alterada; a empresa jornalística se coloca diferente para com os anunciantes, políticos e até leitores. Assim, o jornal demarca o seu lugar, a sua posição e estratifica as funções dentro do seu setor. Aos

pequenos jornais restam então os pequenos municípios, fato que é perceptível até os dias de hoje.

Dentro da conjuntura dessa cidade letrada, é importante destacar o momento que o jornalismo ainda procurava sua linguagem específica. Em busca de uma peculiaridade, a imprensa durante algum tempo confundiu-se com a literatura. Fato este que, segundo Werneck, “trouxe uma fase de repouso, de empobrecimento, de esterilidade em nossas letras” (Ibidem: 330).

Não se trata de diminuir a relevância dos estudos do pesquisador que investiga a história da imprensa pelo referencial marxista. Pelo contrário, este trabalho compartilha e se utiliza das concepções do autor. No entanto, referente ao “empobrecimento” e à “esterilidade” das letras – como considerou Werneck – torna-se necessário reivindicar a validade dessas micronarrativas como constituintes de sentido para a arena problemática da época. E é nesse contexto que se apresentam os objetos de estudo desta dissertação: a coluna *Cinematographo*, publicada na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo. Como será discutido no próximo capítulo, essas produções de Paulo Barreto são marcadas pela diluição de fronteiras entre jornalismo, literatura e cinema; fato que as tornam narrativas salientes e peculiares daquele período.

No início do século XX, os jornais abrem definitivamente as portas para os letrados. Verifica-se uma imprensa que serve à literatura e uma literatura que serve à imprensa. Um significativo número de folhetins e seções literárias preenche as páginas dos jornais e escritores como José Veríssimo, Ramalho Ortigão, Figueiredo Pimentel, Olavo Bilac, Artur Azevedo e João do Rio são cotados pelos veículos.

Werneck (1966) relata que era nos jornais que os homens das letras procuravam prestígio e recompensa financeira. Nesse período, o *Jornal do Comércio*, por exemplo, pagava entre 30 e 60 mil réis; o *Correio da Manhã*; 50. Escritores tinham salários mensais pelas crônicas que faziam para os periódicos. O autor ainda relembra que a relação imprensa e literatura era tão discutida que Paulo Barreto em *O Momento Literário* questiona: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”. Felix Pacheco comenta: “Toda a melhor literatura brasileira dos últimos trinta e cinco anos fez escala pela imprensa.”

Após o século XIX, século áureo no que se refere às narrativas literárias, aparece um novo olhar sobre a arte em questão. Como mencionado, nos jornais, a literatura dividia espaço com as notícias e, neste contexto, o jornalismo se alimentava da ficção enquanto a notícia influenciava a literatura, haja vista a repercussão dos folhetins. Além disso, era sob o signo da literatura que o cinema dava os primeiros passos (BROCA, 2004). Por outro sentido, a literatura também era estimulada a experimentar a linguagem cinematográfica, como ressalta Figueiredo:

(...) no início do século XX, quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. (FIGUEIREDO, 2004: 2)

A proliferação de narrativas literárias, jornalísticas e cinematográficas, sobretudo, a interseção das referidas linguagens possibilitou a origem do “cinematographo de letras” (a expressão é de João do Rio). João do Rio é o mais puro exemplo do estreitamento entre a nova técnica e a literatura, assim como o são a coluna intitulada *Cinematographo*, publicada semanalmente na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo, nos quais explicitava o encanto com os aparatos modernos e relatava o novo modo de vida carioca. Na coluna dominical, observa-se um texto que se coloca à disposição dos acontecimentos, uma espécie de crônica-reportagem que passa em revista os principais fatos da semana. Já no livro, o cinema não é só tomado com tema, mas condiciona a estrutura, a organização e a própria linguagem.

O leitor/espectador pode, então, por meio deste livro/filme, experienciar a cidade moderna e acompanhar todas as transformações daquela época. Caberá ao leitor/espectador escolher a “cena” ou a “obscena”<sup>1</sup> (GOMES, 1996:31), se identificar com os encantadores dos salões, com a canalha de rua ou com a classe média. João do

---

<sup>1</sup> Cena e obscena foram definições criadas para representar os dois lados da cidade partida. A cidade da tradição popular não poderia fazer parte da cena moderna, deveria estar fora de cena – fora da cidade moderna e civilizada –, isto é, obscena.

Rio, com a sua narrativa, oferece ao leitor/espectador a possibilidade de acompanhar a evolução dos acontecimentos “a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados” (XAVIER, 1990:370) para que a cidade que se desejava moderna se faça para ele com clareza.

As relações capitalistas causam transformações na imprensa. O folhetim é substituído pelo colunismo e posteriormente pela reportagem, a entrevista substitui o artigo político, alguns temas outrora pouco relevante são destacados. A imprensa passa a exigir que os homens das letras estejam prontos para escrever objetivamente, substituindo textos que trazia assuntos de interesse particular por reportagens. João do Rio se adapta com facilidade a essa nova linguagem. Em contrapartida, surge um significativo número de revistas que acaba por acolher os literatos, tal fato faz com que o jornal se caracterize cada vez mais como imprensa, e o que já se pode ver é a segregação das atividades.

Em *Poder no Jornalismo*, Mayra Rodrigues Gomes discute sobre a notícia na imprensa. De acordo com a autora, “há algo na natureza do fato (e do fato jornalístico em especial) que já é, desde sempre, relato.” (GOMES, 2003:9). É inegável que a modernização da cidade do Rio de Janeiro era um fato que precisava ser relatado, pois interferiu no discurso que se referia à cidade e, assim, alcançou a visibilidade e a condição de ser notícia. (Ibidem:10). Os escritores e jornalistas reportavam notícias sobre a modernização do Rio de Janeiro para as pessoas que viviam naquela época, ao registrar as mudanças nas páginas de alguns jornais.

Sabe-se que a mídia revela os acontecimentos do mundo ao torná-los visíveis. Dessa forma, condiciona a sociedade para viver em um determinado momento. Pode-se dizer que a maior parte dos escritos deste marco temporal celebra a chegada da *belle époque* tropical e sobretudo disciplina a sociedade para viver na cidade que se queria moderna. Ao tomar como base que “trazer à visibilidade é (...) simplesmente mostrar o mundo do ponto em que ele deve ser visto e esse ponto, por si mesmo, já é disciplinar: a educação da visão pela determinação do visível” (Ibidem: 75), Gomes afirma que a visibilidade vai propiciar o desempenho da mídia no papel fundamental de disciplinar e controlar. De acordo com a autora, ao mostrar, as mídias disciplinam. “É em relação à disciplina que se diz que se não passou pelas mídias não há poder de

reivindicação; é em relação a controle que se diz que se não passou pelas mídias não existe.” (Ibidem: 77). A autora ainda utiliza as palavras de Deleuze e Guattari para ressaltar o papel da mídia como difusora de palavra de ordem:

Os jornais, as notícias, procedem por redundância, pelo fato de nos dizerem o que é ‘necessário’ pensar, reter, esperar, etc. A linguagem não é informativa nem comunicativa, não é a comunicação de informação, mas – o que é bastante diferente – transmissão de palavras de ordem, seja de um enunciado a outro, seja no interior de cada enunciado, uma vez que o enunciado realiza um ato e que o ato se realiza no enunciado. (DELEUZE e GUATTARI *apud* GOMES, 2003:65)

Nesse sentido, cabe ainda observar que a mídia, além de ser difusora de palavras de ordem, serve como dispositivo disciplinar, posto que

(...) embora haja distinções entre a noção de *palavra de ordem* explorada por Deleuze e aquela de *dispositivo disciplinar* delineada por Foucault, uma vez que a primeira é dada como coextensiva à linguagem e a segunda é dada na dimensão de um discurso específico, há um grande parentesco entre ambas. (GOMES, 2003:56)

Já que a mídia e o jornalismo mantêm a escala de valores, regulamentam a vida desejada, como se fossem regras de condutas e modelo de comportamento de uma sociedade, pode-se dizer que ambos exercem função na modelização social. No início do século XX, as notícias propagavam a idéia de que bom era ser moderno, aderir ao novo estilo de vida, incorporar os signos de uma sociedade modernizada.

Segundo 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 afirma que estes fatos ocasionais, isto é, essas atividades temporárias resultam um total imenso de força e denomina este homem de “radical de ocasião”.

João do Rio incorpora este radical de ocasião e traz para cena os escombros da *belle époque*. Critica o sistema de segurança e educacional do país, afirmando que é necessária a reforma do ensino. No livro *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909),

denuncia a exploração de crianças na mendicidade (“As crianças que matam”) e dos trabalhadores (“Os humildes”), além de revelar a verdadeira situação e o futuro dessa classe de oprimidos: “(...) exploração da vida humana, do esgotamento de pobres diabos, que nasceram pobres, que vivem pobres e que morrerão, abreviados pelo trabalho, pobres, sem ao menos essa compensação magna: - o dinheiro...” (RIO, 1909:199). Sobre a importância desta função na atividade jornalística, afirma Gomes:

O jornalismo tem, entre outras, uma origem panfletária que conchama à ação política, que congrega em torno de idéias 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. Dessa forma, quebra com a concepção hegeliana de História que apresenta sempre a história do vencedor. Para Hegel (1995), os acontecimentos fazem parte de um processo que vai culminar em uma melhora, isto é, em um progresso. Sendo assim, todas as atrocidades e injustiças são justificadas, pois o discordante é transformado em concordante. Partindo desta concepção, Benjamin em “O narrador” (1987) retorna à narrativa escrita para combater esta maneira de se conceber a história e o tempo. Para ele, a história narrada nunca é do vencido, mas sempre do vencedor, assim como o poder de narrar.

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. A ampla convivência social e a peculiaridade de suas narrativas marcam a irreverência do escritor, o que o faz ser pioneiro na vivência do jornalismo *in loco*:

João do Rio, que estava longe de escrever como Machado, que não chega aos pés do Bruxo como romancista, é mais útil ao jornalismo, porque nos legou algumas inestimáveis lições: foi ele quem praticamente "inventou" a entrevista, a enquête, a reportagem de campo. Foi ele quem ensinou que lugar de repórter é na rua, que o jornalista tem de freqüentar "a alma encantadora das ruas". João do Rio foi o primeiro jornalista a subir os morros do Rio, a entrar nos presídios, a fuçar os antros de ópio, as fumeries, a revelar as religiões, a se interessar, enfim, pelo outro lado de uma cidade já partida. (VENTURA, 2001:45)

As atividades descritas por Ventura, isto é, a vivência jornalística legítima João do Rio a produzir uma narrativa que dê conta de todas as facetas daquele momento de modernização. Se para Ricoeur (1997) narrar é tentar compreender, pode-se dizer que, nesta tentativa de compreensão, o escritor oferece uma narrativa que deseja imprimir sentido a essa arena problemática que foi a referida época.

Segundo Gomes (2003), um sujeito – seja este um profissional do jornalismo ou qualquer outro – para refletir a respeito das condições sociais “é preciso considerá-lo como passível de um exercício de razão enquanto pode tomar a si suas ações e as da comunidade como objeto de seu pensar” (GOMES, 2003:34). Para refletir sobre as condições sociais de sua época e, sobretudo, pensar sobre seu momento, o escritor utilizou pseudônimos para se repartir em mais de dez, cada um com uma peculiaridade, seja ela marcada pelo repórter andarilho, pelo perambulador de ruelas ou dândi dos salões.

João do Rio deixa seus escritos nos jornais, assim, narrando as variáveis do momento de profundas transformações, desterritorializações e reterritorializações<sup>2</sup>. Seja como Joe em *Cinematographo*; como José Antônio José em *Ontem, hoje e amanhã*; como Claude em *Crítica Literária* ou até mesmo como João do Rio, o mais usado por ele, seu discurso deu conta de toda pluralidade do Rio de Janeiro naquele momento.

---

<sup>2</sup> Ver a esse respeito DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

## 2.2.

### O cinema como mediador da experiência urbana

As surpresas que as cidades nos oferecem com suas efervescências culturais são convites permanentes à paixão.

Ricardo Freitas

(...) o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor.

Ismail Xavier

Em “O olhar do estrangeiro”, Nelson Brissac Peixoto revela que a empresa tradicional do olhar pressupunha uma identidade e um significado das coisas, o que hoje não é mais possível.

As transformações das cidades alteraram a própria percepção da realidade. A estrutura da *urbe*, a tecnologia, a velocidade implica mudanças na forma de ver. Nesse sentido, tanto o olhar do sujeito quanto a própria cidade se apresentam de maneira diferente. No que se refere a essas inferências, cabe ressaltar a velocidade. Sobre isso, Peixoto afirma:

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (PEIXOTO, 1990: 361)

Distanciada desse cenário, existia a cidade tradicional. Nesta, os passantes perambulavam e, assim, observavam os detalhes das coisas, como é o caso do *flâneur* no final do século XIX. Aqui, o olhar se apresenta como capaz de captar as coisas da forma que realmente são. Já na cidade do movimento, o impacto da velocidade superficializa a rua, os prédios, a arquitetura e até a própria cidade. Ocorre, portanto,

uma inversão, pois “em vez de se constituir a representação, se representa a construção.” (Ibidem: 362). Se antes a representação da realidade, isto é, de algo exterior era um princípio, hoje se torna difícil, pois as próprias imagens constituem a realidade. A partir disso, pode-se dizer que não se sabe o que é ou não o real.

A pluralidade de imagens causa no indivíduo pós-moderno uma certa cegueira. O mundo visual sobrepõe-se ao mundo de sentidos e significados, deixando o homem perdido em meio a tantas informações com as quais confronta. Na verdade, a excessiva sugestão imagética vicia a mente humana, saturando o senso crítico e fazendo com que o sujeito olhe para este mundo de uma forma superficial, pois crê na sua banalização. Em *Paisagens Urbanas*, Peixoto reitera a discussão:

O mundo não se descortina mais, como nas perspectivas tradicionais, num horizonte sem fim. Não se pode mais olhá-lo como fazia o pintor, com seu cavalete armado no alto de uma colina: como de uma janela. No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra a saturação. (PEIXOTO, 1996: 9)

Na contramão dessa tendência, Peixoto destaca o olhar do estrangeiro. Segundo o autor, este é “capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber (...) capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais (...). Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são.” (PEIXOTO, 1990: 363)

Canevacci (1993), ao se deixar perder na “cidade polifônica”, aceita a condição de estrangeiro. Segundo o autor, a metodologia do *perder-se* urbano, isto é, do tornar-se estrangeiro numa cidade, possibilita “atingir novas possibilidades cognitivas, através de um resultado ‘sujo’, de misturas imprevisíveis e casuais entre níveis racionais, perceptivos e emotivos, como unicamente a forma-cidade sabe conjugar” (CANEVACCI, 1993:16). A partir disso, Canevacci afirma que o olhar do estrangeiro percebe o que o olhar domesticado – habituado e familiarizado com o espaço – não é capaz.

A fim de discutir os espaços públicos e as práticas sociais, Vera Pallamin (1998) se apóia na concepção de Michel de Certeau. Segundo o autor, os espaços sociais e urbanos são dimensões abertas à reconstrução de seus sentidos. Pode-se,

então, afirmar que a arte resignifica esta cidade aberta a experimentações e, por reencantar o espaço urbano, torna-se um olhar estrangeiro. Numa perspectiva mais contemporânea, aponta Gonçalves:

(...) a chamada arte urbana assume um papel efetivo de reconvocação dos sentidos e de reflexão sobre a nossa atual condição urbana. Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente no cotidiano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência. (GONÇALVES, 2007:57)

A arte, portanto, se apresenta como uma forma iconoclasta de experienciar a cidade e, sobretudo, de resignificá-la; seja esta arte a urbana, a cinematográfica, a fotográfica, como bem revela Alexandre Santos (2004)<sup>3</sup>. A partir dessa concepção, interessa pensar o cinema como metáfora deste olhar estrangeiro (PEIXOTO, 1990), visto que, em virtude de seus dispositivos, a narrativa cinematográfica possibilita descobertas, revelações de significados e novas apreensões dos sentidos oferecidos pelo mundo.

Desde o Renascimento, a questão do olhar está presente no campo das artes. Na pintura Renascentista, já é possível perceber o olhar de um observador implícito. Na literatura do século XIX, o olhar já faz parte de alguns romances como em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Entretanto, no cinema essa questão será radicalizada. É no processo cinematográfico que se cruzam os olhares do narrador, do personagem e do espectador.

O olhar do narrador é o olhar que conduz as cenas. O narrador, como produtor da imagem, conduz o espectador pela narrativa cinematográfica e, dessa forma, o que se tem é uma visão total da narrativa que se quer observável. Numa narrativa conduzida por um narrador onisciente, o espectador assume uma posição de *voyeur* e, por consequência, tem uma visão total da história.

Quando a câmera assume a visão de um personagem, temos o que se denomina plano-ponto-de-vista. Nesse caso, a câmera transfere a condição *voyeurista*

---

<sup>3</sup> Ver a esse respeito SANTOS, Alexandre. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/ apresentação do espaço urbano. In: SANTOS, Maria Ivone e SANTOS, A. (Org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

do espectador para uma visão parcial da narrativa. Na verdade, o espectador, por intermédio da câmera, assume o olhar do personagem e a sua subjetividade. Aqui, o narrador, outrora onisciente, lança mão de sua autoridade narrativa e a transfere para a subjetividade do personagem:

A presença indireta que o narrador encena para o público, seu modo particular de auto-apagar-se, poderia ser descrito como o deslocamento dissimulado de sua autoridade narrativa, como produtor da imagem, de si mesmo para a ação articuladora de seus personagens. (BROWNE, 2005: 244)

É importante ressaltar que, no plano-ponto-de-vista, os três olhares (personagem; câmera; espectador) se misturam. Neste caso, a visão torna-se forma e conteúdo, e o olhar constrói-se retoricamente como forma de percepção. É esse ver da percepção que estará intrínseco ao ver do espectador.

O lugar ocupado pelo olhar do espectador é também uma acepção de ponto de vista. Neste olhar, atrela-se o *voyeurismo* do narrador onisciente a visões e experiências dos personagens. Seria uma espécie de partilhar dessas visões fincada num terceiro e múltiplo olhar:

Evidentemente, o espectador está em vários lugares ao mesmo tempo: com aquele que vê no interior da ficção, com aquele que é visto, e, ao mesmo tempo, em posição para avaliar e responder aos argumentos de cada um deles. Isso indica que, tal como aquele que sonha, o espectador fílmico é um sujeito plural: em sua leitura ele é e não é ele mesmo. (Ibidem: 246)

A multiplicidade de olhares possibilita ao espectador estar onde a câmera estiver e com a pessoa representada. A partir dessa flexibilidade, o espectador tem uma dupla estrutura: o que vê e o que é visto, transcendendo a idéia de uma posição centralizada em um único ponto. Num misto de *voyeur* e observado, o espectador marca seu lugar dentro da narrativa cinematográfica.

Essa experiência faz com que o espectador desenvolva uma certa identificação. Na verdade, impulsionado a experimentar os lugares oferecidos pela trama, o espectador sente-se livre e apto para se identificar com o que deseja:

Nossos sentimentos como espectadores não são “análogos” aos sentimentos e interesses dos personagens. Não somos obrigados a aceitar suas visões de si mesmos, e de outros. Nossa “posição” como espectador é bastante diferente dos sentidos anteriores de “posição”: não é definida em termos de orientação no interior da geografia construída da ficção nem de posição social do personagem que vê. (Ibidem: 240)

O olhar do espectador, portanto, organiza uma aparência das coisas as quais foram selecionadas para compor sua própria visão. Cabe a ele filtrar as imagens e escolher a maneira de recebê-las. Neste sentido, o espectador estabelece uma relação com o mundo filtrado por ele.

É por meio do olhar de João do Rio em seu livro/ filme que os leitores/ espectadores assistem às transformações da cidade e aos costumes da época. Na verdade, a iconoclastia do escritor neste momento se encontra especificamente na mediação deste olhar sobre a cidade, na tentativa de fixação do instante. É justamente aqui que João do Rio se afasta dos objetivos do *flâneur*-repórter, observado em *A alma encantadora das ruas*, pois as novas técnicas, sobretudo o cinema, mudam a percepção da cidade.

Ao oferecer diferentes possibilidades de experiência, o cinema leva o espectador a experimentar as coisas de uma nova maneira. No final do século XIX, com o seu surgimento, já é possível perceber as alterações. Na verdade, a virada para o século XX já é marcada por profundas mudanças. É a cidade se modernizando com avanços técnicos e científicos. Neste misto, o cinema nasce junto com a cidade.

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. (...) O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível (...) a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade. (WENDERS: 1994, 181)

Em *A capital irradiante: técnica, ritmo e ritos do Rio*, Nicolau Sevcenko aponta as mudanças ocorridas com o aparecimento do cinema. A nova técnica desencadeou um choque em toda sociedade por oferecer uma experiência da cidade

“não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como um espaço psíquico.” (DONALD *apud* SEVCENKO, 1998: 522).

No Brasil, a primeira exibição se deu em 1896, após um ano do surgimento do cinema na Europa. Documentos da época e testemunhos dos primeiros espectadores revelam euforia e estabelecem uma relação imediata entre as novas técnicas, o cinema e as grandes cidades. A série de novidades no espaço urbano deste período provocou mudanças de percepção e na própria maneira de viver do homem comum, “nenhuma impressão marcou mais fortemente as gerações que viveram entre o final do século XIX e o início XX do que a mudança vertiginosa dos cenários e dos comportamentos, sobretudo no âmbito das grandes cidades” (SEVCENKO, 1998: 514).

É fato que o desenvolvimento tecnológico causou uma mudança profunda na sociedade. Os novos recursos técnicos “desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam” (Ibidem: 516), a nova experiência da vida urbana moderna afeta a própria subjetividade do homem. É a própria metrópole que passa a ditar comportamentos, modo de vida e sensibilidade, impondo e alterando os modos de vida (SIMMEL, 1987).

As transformações da modernidade geraram uma proliferação de estímulos e sensações. Em meio ao clima perceptivo de superestimulação, Charney (2004) aponta para a captação do instante como uma tentativa de experienciar essa modernidade fugaz e discute a experiência do instante como uma “sensação imediata e tangível” (CHERNEY, 2004: 317). Segundo o autor, a captação do instante possibilita a “experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade” (Ibidem: 317). É o conceito de instante que oferece uma maneira de fixar um momento de sensação, de experimentar um presente sensório dentro da alienação e do vazio da modernidade que o autor associa à experiência no cinema. Sobre o instante como nova forma de experiência no cinema, pondera Charney:

(...) o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido. Juntos, esses dois aspectos do instante moderno criaram uma nova forma de experiência no cinema. (CHARNEY, 2004: 318)

Nesse sentido, cabe observar o filme de Dziga Vertov intitulado *O homem com a câmera* (1929) como uma metáfora da vida moderna e tentativa de captação de instantes. No filme, o que se vê são pessoas em movimento, os bondes frenéticos e outros signos de uma cidade moderna. A forma como Vertov constrói sua narrativa parece revelar a transformação da cidade. Quando o filme começa, tudo é calmo, a cidade dorme, como se fosse a antiga colônia. No entanto, conforme a cidade começa a se movimentar, os movimentos do filme também passam a evoluir.

No filme de Vertov, a câmera interfere na vida das pessoas e a vida das pessoas interfere nessa câmera que agora precisa estar no ritmo dinâmico da cidade para captar os instantes de fugacidade. O filme apresenta algumas imagens em movimento e, de repente, essas imagens são congeladas. A partir disso, o espectador passa a ver o fotograma, a unidade do movimento cinematográfico e não mais o movimento, mas o fragmento do movimento. Vertov, com esse congelamento da imagem, pretende eternizar e, ao mesmo tempo, apreender aquele instante fugaz.

Ao tomar como base as palavras de Martin Heidegger, Charney afirma que não é possível a cognição do instante ao mesmo tempo em que o instante se dá. No entanto, pode-se dizer que Vertov em *O homem com a câmera* tenta juntar essa sensação do instante à cognição do mesmo, pois o espectador vê a imagem em movimento e, logo em seguida, o congelamento desta. Desta forma, é possível ver o movimento e pensar a respeito dele.

Afastando-se dos objetivos do *flâneur*-repórter, João do Rio não se detém em um determinado assunto, isto é, não se aprofunda nas questões abordadas em suas crônicas, busca apenas captar o instante. Diante de uma profusão de acontecimentos, é necessário que o cronista pince o proeminente e siga em busca de outro fato a ser relatado. A proposta é diferente, o momento é diferente. É a Era do Automóvel, da velocidade. Sobre esse novo olhar do escritor, afirma Gomes:

Não se demora em cada tema para aprofundá-lo: há outro assunto que merece uma crônica. A cidade é aquela que passa, tudo flui no tempo acelerado da velocidade e da pressa, “a pressa de acabar” (título da crônica que encerra esse volume de 1909): ser breve na captação dos instantâneos do cotidiano, porque há outros mais adiante. (GOMES, 2005: 97)

Pode-se dizer que, nesta fase, observa-se a produção de João do Rio influenciada por esta possibilidade de captação de instantes e por esse novo momento – do qual são marcas e características: a pressa, a velocidade, o automóvel, os novos aparatos modernos. Em meio a esse contexto, João do Rio escreve *Cinematographo: crônicas cariocas*. O volume de 1909 parece incorporar toda a conjuntura da época e, sobretudo, revela ser possível fazer de um livro um cinema das letras, marca principal da narrativa.