

3.

Era uma vez a crônica

Existe, assim, em torno da crônica, uma respiração, um clima, que a liga ao cotidiano da cidade que a inspirou; nela a cidade se escreve.

Beatriz Rezende

Ao refletir sobre a crônica, esse gênero tão volátil, observa-se com mais veemência a sua principal característica que, de certo modo, é também seu principal objetivo: ser a escrita de um tempo. No que se refere ao final do século XIX e início do XX, marco temporal do presente estudo, as crônicas podem ser consideradas “documentos na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um tempo social vivido pelos contemporâneos como um momento de transformações.” (NEVES, 1992: 76). É também nesse período que se tem uma significativa diversidade: nesse sentido, destacam-se as produções do cronista-flâneur – conhecedor da alma encantadora das ruas –; a crônica-reportagem – encontrada nas páginas dos jornais – e ainda a crônica contaminada pelo cinematógrafo – que apresenta uma literatura na qual a nova técnica, além de ser tema, condiciona o processo de escrita. No entanto, sobre essas diferentes formas de a crônica se apresentar discutir-se-á mais adiante. Cabem agora outros apontamentos referentes ao gênero em questão.

Antonio Candido, em “A vida ao rés-do-chão” (1992), relata que a literatura corre o risco de mascarar a realidade. De acordo com o autor, a “magnitude do assunto e pompa da linguagem” poderiam camuflar a verdade para o leitor. No entanto, é sabido que a arte literária não tem o compromisso de reproduzir a realidade, pode-se com ela alçar vôos, realizar os mais desvairados desejos e imaginar as mais insanas situações. Por vezes, o leitor se torna cúmplice do mais ordinário personagem; da louca que ama sem medidas; do ser introspectivo; do inocente

apaixonado e também de um medalhão¹. A partir dessa cumplicidade e de um diálogo com o narrador, passa então o leitor a decifrar, a deformar e a fazer o que deseja com a obra. Em contrapartida, Candido (1992) ressalta a crônica como “amiga da verdade”. Nessa linha, ainda comenta:

(...) a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. (CANDIDO, 1992: 14)

Em meio a tantos acontecimentos ligados ao cotidiano – matéria-prima da crônica –, o cronista vai pinçar o que mais lhe interessa e revelar por meio de uma narrativa solta, de uma linguagem “natural”, de um tom leve e uma grande simplicidade; características marcadas sobretudo pelo artifício deste artista. Sem grandes pretensões, a crônica acaba por se adequar à sensibilidade do dia-a-dia. A despreensão, como aponta Candido, refere-se também à durabilidade do gênero, feito para o jornal, que no dia posterior da publicação serve apenas para “embrulhar um par de sapatos ou forrar um chão de cozinha” (Ibidem: 14). Não mais fincadas no suporte da efemeridade, quando as crônicas são encontradas nos livros, fazem parte de um conjunto, serão fragmentos da construção de uma obra. Em outro suporte, com outra significação, dividindo espaço com diferentes textos, submetem-se ao objetivo da narrativa. Com tantas mudanças, surpreende o leitor ao ser parte fundamental de uma produção literária.

Em *História de Quinze dias* (1877), Machado de Assis afirma não saber em que ano nasceu a crônica; no entanto, apresenta seu palpite ao ironizar a origem deste gênero que, segundo o escritor, se deu a partir da conversa das primeiras duas vizinhas. Candido, por sua vez, ressalta que a crônica não nasceu com o jornal, mas quando este se tornou cotidiano, anterior a esse período o que se tinha era o folhetim. No começo do século XIX, existia um lugar no jornal: o rés-do-chão. Nesse espaço, era possível encontrar um pouco de entretenimento, valia de tudo para divertir os

¹ Na literatura machadiana, vê-se essa denominação referente a um sujeito que veste uma máscara para ter prestígio social, ser respeitado socialmente. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o Brás Cubas é apresentado como um medalhão.

leitores: piadas, charadas, textos que discutiam desde teatro até cozinha e beleza. Esse espaço destinado ao entretenimento, também comum às revistas, era o denominado *feuilleton*. Posteriormente, a crônica toma esse lugar. Pode-se, então, dizer que a crônica “à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo”. (MEYER, 1992: 96). A originalidade e a naturalidade presentes nesse gênero o fazem peculiar. Com o tempo, assumiu um tom de conversa fiada com o leitor, que, por sua vez, através de uma leitura leve e agradável mantém-se antenado ao que está acontecendo a sua volta. Sendo também um relato da realidade, a crônica informa, comenta e também diverte.

3.1.

Do cronista-flâneur ao cinematographo das letras

Como quer que seja, entre todas as formas épicas a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é a mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. O cronista é o narrador da história.

Walter Benjamin

Julio Ramos (2008) discute a crônica como uma forma de experiência urbana. Primeiramente, explora os usos de tal gênero pelos escritores finiseculares. O autor destaca, então, a heterogeneidade da crônica como contribuidora do processo de constituição da literatura por meio de seus discursos “menores” e “antiestéticos”. E é a forma menor, segundo Ramos, que se coloca a serviço de um momento vertiginoso, de reordenamento e mudanças. Essas narrativas fragmentárias estariam prontas para levar o leitor a experimentar a cidade moderna. Inclusive, a representação da vida urbana seria o objeto desse gênero, tão volátil como era o momento. Não é à toa que a crônica torna-se “gênero compulsório da chamada modernidade carioca, (...) um

gênero particularmente expressivo desse mesmo tempo em particular.” (NEVES, 1992: 82)

Tendo em vista que a crônica deve ser tomada como “um campo estruturado de tensões simbólicas e imaginárias, históricas e estéticas” (ANTELO, 1992: 155), apresenta-se como perfeita candidata para narrar a cidade que se desejava moderna. Nesse período finissecular, percebe-se uma proliferação de testemunhos sobre a urbanização. Alguns passavam a idéia de uma modernidade ideal e benéfica, como se todos fossem desfrutar dos ditos avanços técnicos, urbanos e sociais. Outros narravam as angústias do cidadão que via a destruição dos espaços simbólicos e dos signos da cidade tradicional. Nessa arena de conflitos, a crônica deixa marcada a sua importância. Evidenciando as contradições do espetáculo de modernidade, tenta dar conta dessa conjuntura problemática.

Concomitante à destruição, pode-se observar discursos que visavam reorganizar, isto é, reterritorializar os espaços urbanos. Nesse sentido, o jornal teve grande relevância, pois o leitor pôde, através desses escritos, experimentar a cidade que era apresentada naquele suporte sob múltiplas facetas. A cidade, por sua vez, passa a se revelar como espaço que produz sentido, fornece modos de organização, tem forças para ditar regras, condicionar e recondicionar os hábitos e costumes. Sobre isso, comenta Ramos:

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

É o espaço urbano, “campo da própria significação”, como bem refletiu Ramos, que Paulo Barreto trazia em seu pseudônimo mais usado. É essa cidade que seduzia o cronista e o convidava para vagar sem destino pelas ruas. E foi, para o escritor, o amor incondicional pela rua, a razão de tantas narrativas cotidianas, fundamentais para se compreender melhor aquela época de transformações. Em A

alma encantadora das ruas (2008), João do Rio humaniza a rua, comenta a relação do homem com este espaço e declara o seu amor:

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

O cronista afirma que a rua é o espaço que cria os vínculos entre as pessoas e o amor compartilhado por elas. Acrescenta que o amor pela rua transcende as gerações. Na mesma obra, João do Rio ainda ensina a compreender a psicologia da rua. Segundo ele, para tal tarefa é necessário possuir um espírito vagabundo e ser curioso, é preciso ser *flâneur*, exercer a arte de flunar, considerada pelo escritor o “mais interessante dos esportes” (Ibidem: 31). Benjamin (1994) revela ser a rua a moradia do *flâneur*; os muros sua escrivania; a banca de jornal sua biblioteca. Passando os dias a caminhar, esse tipo reinventa o espaço coletivo e é parte fundamental do processo de legibilidade da cidade. É ele que vai fuçar a cidade, desdobrá-la, desvendá-la para em seus escritos deixar marcada a narrativa dos lugares, que Michel de Certeau define como “histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como história à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas (...)” (CERTEAU, 2003: 189). Cabe destacar a concepção de flunar para João do Rio – um cronista que se considerava “um pouco esse tipo complexo” (RIO, 2008: 33):

Flunar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca

aplaudirem o maior tenor do Lyrico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de ir lá, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção, de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. (Ibidem: 31)

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

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

Nessa mesma linha, o autor apresenta o conceito intitulado retórica do passeio como “a narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade representada, freqüentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no *discorrer* do passeio” (Ibidem: 146). Segundo Ramos, é no passeio que o caminhante sai do seu interior para estabelecer relações na cidade desordenada. Além de constituir uma ordenação, possibilitada também pela própria cidade que provêm meios para tal objetivo, o sujeito constrói e consolida identidades e classes. Para Ramos (2008), retórica do passeio. Para Michel de Certeau (2003), jogo dos passos ou enunciação pedestre. Ambas as denominações se referem a essa operação de vagar sem destino que busca captar o que o mapa urbano deseja transmitir e, além disso, reordenar o espaço urbano. Sobre isso, menciona Certeau:

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

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

Em *O pintor e a vida moderna* (1996), Baudelaire relata o seu contato com o pintor G². De acordo com o autor, o pintor anônimo se afasta de um artista e se aproxima de um homem do mundo. Baudelaire explica que este homem é o sujeito que “compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à palheta como servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1996: 16). O referido pintor, como todo homem do mundo, se “interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide.” (Ibidem: 16-17).

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

(...) esse homem (...) tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permite chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (Ibidem: 24)

² Charles Baudelaire revela que o desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys (1805-1892) suplicou para que seu nome não fosse revelado. O artista desejava que Baudelaire falasse das obras como se fossem de um anônimo.

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

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

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

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

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

Simmel indica que o homem, impossibilitado de reagir a esta intensificação dos estímulos nervosos, recorre à atitude *blasé*³. De acordo com o autor, “não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido incondicionalmente reservado à metrópole quanto à atitude blasé.” (SIMMEL, 1987: 16).

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

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

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

Para dar conta desta alteração, surgem novos gêneros e estratégias de representação. Nesse contexto, Margaret Cohen destaca a literatura panorâmica, que para ela “nada mais é do que um gênero de curta duração, voltado para o cotidiano (...)” (COHEN, 2004: 263). Estes textos apresentavam como foco o cotidiano da vida moderna e estavam em perfeita consonância com a nova percepção de tempo e o novo ambiente tecnológico. Assim, analisa Cohen:

³ Ver a esse respeito em SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

Os textos panorâmicos procuraram representar o presente pela justaposição de descrições da vida cotidiana (...) e de litogravuras que ilustravam tais descrições. Essa configuração situa o gênero panorâmico no mesmo patamar das inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa. (Ibidem: 262)

A representação do cotidiano, bem como do novo horizonte técnico e temporal, ficou evidenciada nos escritos deste período. Nesse sentido, vale ressaltar as produções de Paulo Barreto, entre elas os objetos de estudo desta pesquisa: a coluna *Cinematographo*, publicada na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo. Nestas, o autor apresenta uma narrativa que se relaciona com o cinema através de assuntos ligados a nova concepção do cotidiano.

Aliás, como afirma Cohen, a arte cinematográfica desde a sua gênese revelou considerável interesse pela representação do cotidiano. Decorrente dessa observação, é importante reverberar que o cinema transmite aspectos presentes do mundo moderno como a velocidade e a simultaneidade, colocando-se como uma arte para lidar com os estímulos e tempo da modernidade. Charney reitera esse apontamento ao dizer que o cinema é a única arte que pode representar o presente tal como é.

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

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

Como mencionado, os textos de Paulo Barreto apresentavam um contato íntimo com o mundo moderno e as questões que o permeavam. Sobre essa relação intrínseca na obra do cronista, Süssekind afirma: “Os textos de João do Rio (...) mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles.” (SÜSSEKIND, 1987: 19). Mais adiante, a autora complementa: “Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a

difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto.” (Ibidem: 20)

Süssekind (1987) define como “mimesis sem culpa”, a forma assumida por João do Rio, que reflete o diálogo entre a literatura e as novas técnicas de impressão, reprodução e disseminação. A presente pesquisa se volta agora para a apresentação dos objetos de estudo – a coluna *Cinematographo* e o livro homônimo –, a fim de, posteriormente, investigar a relação das novas tecnologias, sobretudo o cinema, com tais produções.

3.2.

Os cinematographos de João do Rio

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco diria às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor.

Charles Baudelaire

3.2.1.

Uma revista da semana em forma de coluna

A coluna *Cinematographo* surgiu assim que a *Gazeta de Notícias* adotou a impressão colorida. Teve sua primeira publicação na edição Ano XXXIII/ número

223, em 11 de agosto de 1907⁴ e permaneceu até 19 de dezembro de 1910, quando foi substituída por outra coluna intitulada *Os dias passam....*

Publicadas, em sua maioria, nas edições dominicais da *Gazeta de Notícias*, as crônicas que compunham a coluna *Cinematographo* eram divididas em pequenos blocos pelos dias da semana⁵. A coluna apareceu em cento e quarenta e sete edições do referido periódico. Em cento e seis exemplares, *Cinematographo* ocupava a primeira página do jornal, geralmente, junto de uma ilustração, que ficava no centro da página. A coluna ficava embaixo da ilustração ou fazia uma espécie de semicírculo em volta da mesma. No entanto, percebe-se uma mudança na primeira página da *Gazeta* a partir de outubro de 1909. Durante o referido mês e nas duas primeiras semanas de novembro, a coluna passou a dividir a primeira página também com outros textos. Da edição de 21 de novembro em diante, a ilustração deixa de ser publicada.

Durante algumas edições, a localização da coluna *Cinematographo* variou. Nos dias cinco e 19 de julho de 1908, 11 de abril e dois de maio de 1909, apareceu na segunda página do jornal; assim como em 10 de outubro de 1910, quando foi publicada na segunda-feira. Cabe destacar ainda que, em 1910, *Cinematographo* fez parte outras vezes das edições de segunda, são essas as de: 11 de abril; 25 de julho; cinco de setembro e 19 de dezembro. Tal recurso foi utilizado quando não houve publicação da coluna nas edições dominicais que antecederam as datas citadas.

As outras variações ocorrem também no ano de 1910. Nos dias 20 de fevereiro e 13 de março, a coluna ocupou a terceira página. Já em 16 de janeiro, a quarta. Aparece na sexta página nos dias: 27 de março e 16, 23 e 30 de outubro. A página sete recebe a coluna apenas no dia 27 de novembro. Por fim, é importante observar uma alteração significativa também ocorrida neste ano. *Cinematographo* foi publicada na página cinco em 28 edições (27 de fevereiro; seis de março; três, 17 e 24 de abril; primeiro, oito, 15, 22 e 29 de maio; 12, 19 e 26 de junho; três, 10, 17 e 31 de julho; sete, 21 e 28 de agosto; 11, 18 e 25 de setembro; dois de outubro; seis, 13 e 20 de novembro; quatro de dezembro). Pode-se considerar que o grande número de

⁴ Ver anexo B e C.

⁵ Ver anexo D.

publicações na quinta página durante o ano de 1910 aponta para a hipótese aceitável de uma mudança editorial na *Gazeta de Notícias*; a partir da qual *Cinematographo* ocuparia um espaço na referida página com frequência.

A coluna *Cinematographo* era assinada por Joe, um dos pseudônimos de Paulo Barreto. O escritor – que incorporou a cidade na sua denominação mais usada (João do Rio) – parece escolher tal denominação para se fazer autor de uma narrativa que aproveitava o burburinho do cinema para tomá-lo como título. As crônicas, ligadas aos acontecimentos do dia-a-dia, apresentam-se como uma espécie de crônica-reportagem que passa em revista os dias da semana. Essa adoção de pseudônimos marca com veemência a multiplicidade do escritor, que: “Disperso em seus duplos, multiplicou-se em nomes falsos para ver as facetas também múltiplas duma cidade que se impostava de moderna e escondia seus escombros” (GOMES, 1996:109).

Diversas eram as questões abordadas por Joe em *Cinematographo*. Em cada crônica, um tema distinto. Em cada coluna, várias crônicas e, por conseqüência, diferentes temas. Joe fazia da coluna uma revisão da semana ou, como mencionado acima, uma revista da semana. Paulo Barreto aplica essa estratégia em outras produções. Em *Pall-Mall Rio* (1917), por exemplo, essa marca pode ser observada: João do Rio faz uma revista da estação, mais especificamente, do inverno de 1916, como indica o próprio subtítulo do livro “Inverno mundano de 1916”.

Com base na divisão realizada por João Rodrigues em *João do Rio: Catálogo Bibliográfico* (1994) e leitura das fontes primárias são temáticas freqüentadoras de *Cinematographo* o teatro, a política e os costumes. Somam-se a estas, as críticas teatrais, literárias e sociais; todavia, outros assuntos eram abordados. Em grande parte, uma miscelânea de temas era tratada em uma única edição. Na coluna do dia primeiro de março de 1908, por exemplo, o cronista apresentou uma crítica da peça *Cordão*, de Arthur Azevedo, além de escrever sobre carnaval, jornalismo (fazendo menção à revista Fon-Fon) e assuntos femininos (por meio do perfil da personagem espanhola Carmen Ruiz).

3.2.2.

Nas páginas de um livro, um cinema do Rio de Janeiro

O livro *Cinematographo: crônicas cariocas* foi lançado em 1909, após uma viagem de Paulo Barreto a Lisboa, onde contratou com os irmãos Lello a publicação da obra. Assinado por João do Rio, pseudônimo com o qual assinava todos os livros, o volume de trezentas e noventa páginas é formado por quarenta e quatro crônicas, além de uma introdução – na qual o autor explica todo o significado que abarca a relação existente entre crônica e “cinematographia” – e uma nota para o leitor, que finaliza a narrativa reiterando a idéia do livro como um cinema.

Ao selecionar alguns textos da *Gazeta de Notícias* para compor sua obra literária e deslizar pelos diferentes suportes e linguagens, o livro de João do Rio aponta para a interação entre a alta cultura e a cultura de massa, pois aproxima as mesmas. Dessa forma, corrobora com o pensamento de Huysen (1997) sobre a Grande Divisão. Segundo o teórico, a fronteira entre ambas se apresenta de forma tênue e, depois de diluída, fica muito difícil delimitar o que é alta cultura e cultura de massa. A fim de iluminar essa diluição, João do Rio utiliza crônicas para construir sua narrativa literária.

A palavra crônica vem do grego *chronos*, relativo ao tempo. A princípio, era identificada por nomear textos históricos de feitos nobres ou livros de linhagens. Depois, esse gênero passou a ser usado por escritores que divulgavam, em jornais, textos de fatos cotidianos com uma linguagem iconoclasta. Como indica a própria etimologia do vocábulo, esse gênero se caracteriza por abordar assuntos do dia-a-dia que marcam uma determinada época, isto é, um certo tempo. Não se trata de um texto de opinião pessoal, se apresenta com uma linguagem irreverente, mas, ao mesmo tempo, seca e concisa, traços que marcam os textos jornalísticos. Nessa linha, pondera Sússekind:

A crônica, ao invés de um quase-diário cheio de confissões e impressões pessoais ou de um jogo ininterrupto com preciosismos e ornamentações retóricas, deixa de competir com a imagem visual. Descarta o ornato. E toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico. (SÚSSEKIND, 1987: 38)

A crônica não pretende ser um “gênero maior” (CANDIDO: 1992,13), mesmo porque o seu objetivo é estar perto do leitor e para isso oferece uma linguagem simples, mesmo sendo irreverente. Foi esse gênero, que está tão perto do dia-a-dia, o eleito por João do Rio para produzir o seu livro/filme que comenta a vida carioca. Gênero que possibilita ao leitor a aproximação com a realidade e, simultaneamente, está adequado a esse novo momento moderno, no qual reina a pressa.

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

João do Rio construiu, no decorrer do seu livro, um cinema sobre o Rio de Janeiro e todas as questões que permeavam e caracterizavam a cidade naquele momento. As crônicas que compõem *Cinematographo: crônicas cariocas* abordam assuntos corriqueiros e de certa forma refletem as peculiaridades do modo de vida da população carioca no ano de 1908. Sobretudo, funcionam como um cinema das letras do referido ano.