

6.

A crônica cinematográfica

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

João do Rio

Durante a leitura e o fichamento da coluna, um dos textos chamou demasiadamente a atenção. Paulo Barreto aproveitou o espaço para falar da manipulação de suas produções.

Estava na Exposição Nacional e um de seus grandes amigos lhe revela que o semanal *Careta* fala mal de seu texto. Vai até a revista e vê que o redator admirou-se ao ler que os dedos de Guilhermina Rocha eram fuzilados. Em seguida, escreve:

Nada mais natural. Eu também. Eu o primeiro a pasmar. Apenas o caro confrade riu e eu fiquei furioso. Imaginem os senhores um homem que pensa nos dedos de Guilhermina afusados e sabe que a revisão ou o linotipista resolveu transformá-lo em fuzilados! (JOE, *Cinematographo* em 16 de agosto de 1908).

A partir disso, o escritor lamenta pelos constantes disparates que existem entre os seus escritos e a publicação. No entanto, sem tempo para fazer inúmeras revisões, conforma-se e ironicamente fala: “o artigo tem tanto da colaboração do linotipista que dá vontade, depois de impresso, de assiná-lo com o adendo desses honrados colegas” (Ibidem).

Com as produções dos livros, afirma que não se dá de maneira diferente. Revelou insatisfatoriamente que um de seus volumes tinha já oito ou nove edições e todas com erros depois dele trabalhar e retrabalhar naquele material. Brinca que não se surpreenderia se escrevesse que viajou num trem da Central e no jornal

aparecesse que ele partiu em um iate próprio para o mar da China. Aliás, explica que não retificaria, pois seria interminável o número de retificações.

Antes de partir com os amigos para ver a *feerie* do Chateau d'Eau, as palavras finais de Paulo Barreto são de agradecimento ao hebdomadário pela ironia, pois foi a partir da crítica que lhe foi permitido o desabafo.

O texto assinado por Joe serve de reflexão. Se o escritor demonstra indignação no tocante a essas alterações de seus escritos na hora da publicação, além de reforçar sobre a dedicação ao produzir uma obra – como bem explicitou com o seu volume que fora editado oito ou nove vezes –, seria uma grande ingenuidade considerar o livro *Cinematographo: crônicas cariocas* uma simples reunião da coluna semanal, estudada em capítulos anteriores.

João do Rio testa tipos/ modelizações no jornal que, posteriormente, em alguns casos, deslizam para o suporte livro. Estes adquirem outros sentidos, não são elaborados a partir de uma simples reunião de textos publicados em colunas homônimas. O que se vê, no caso do referido volume, então, são crônicas contaminadas pelo cinema, arte que influencia o próprio fazer literário, dando origem à crônica cinematográfica e ao cinematógrafo de letras.

Embora existam algumas razões para que seja estabelecida uma analogia entre a coluna *Cinematographo* e a obra de mesmo nome, pode-se afirmar que *Cinematographo: crônicas cariocas* apresenta uma proposta e possui um sentido que vai muito além de uma coletânea de crônicas. E a essa discussão se dedicará este capítulo.

6.1.

O cinema como mediador da experiência urbana

(...) 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. Nessa toada, 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 assegura:

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 cegueira²⁷. 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 esse mundo de uma forma

²⁷ Em tese intitulada “O que destina o olhar à cegueira: literatura, cinema, fotografia e outras mediações”, Sérgio Luiz Ribeiro Mota discorre sobre o referido tema.

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 coloca 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 apoia na concepção de Michel de Certeau. Segundo o autor, os espaços sociais e urbanos são dimensões propícias à reconstrução de seus sentidos. Pode-se, então, afirmar que a arte ressignifica a 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 de experienciar a cidade e, sobretudo, de ressignificá-la; seja esta arte a urbana, a cinematográfica, a fotográfica, como revela Alexandre Santos (2004)²⁸. A partir dessa concepção, interessa pensar o cinema como metáfora desse 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 completa 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* 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. A visão, portanto, se torna forma

²⁸ 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.

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. Nesse 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 ideia 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. Nesse 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 intitulado *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909) que os leitores/ espectadores assistem às transformações da cidade e aos costumes da época. Na verdade, a irreverência do escritor neste momento se encontra especificamente na mediação desse 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* (1908), 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 é marcada por profundas mudanças. É a cidade se modernizando com avanços técnicos e científicos. Nesse misto, o cinema cresce junto com a cidade moderna.

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 metrópole que passa a ditar comportamentos, 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” (CHARNEY, 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)

Nessa linha, vale 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 mexer, os movimentos do filme também passam a evoluir.

Na referida obra cinematográfica, 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. Dessa forma, é possível ver o movimento e pensar a respeito dele.

Com o foco nos objetos de estudo desta tese, é interessante notar que João do Rio busca a captação desse instante, sobre o qual discorre Charney. Assim, se afasta dos objetivos do *flâneur*-repórter, pois não se detém em um determinado assunto, isto é, não se aprofunda nas questões abordadas em suas crônicas. Diante de uma profusão de acontecimentos – traço da modernidade –, 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, escreve 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 essa 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 etc. 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 de letras, marca principal da narrativa.

6.2.

***Cinematographo*: muito além de uma coletânea de crônicas**

A proliferação pode tornar-se caos e a abundância, obstáculo ao conhecimento. Para dominá-las, são necessários instrumentos capazes de selecionar, classificar, hierarquizar. Essas organizações foram a tarefa de múltiplos atores: os próprios autores que julgam seus pares e seus predecessores, os poderes que censuram e subvencionam, os editores que publicam (ou recusam publicar), as instituições que consagram e excluem e as bibliotecas que conservam ou ignoram.

Roger Chartier

Ao se deparar com o livro intitulado *Cinematographo: crônicas cariocas*, sabendo da existência da coluna homônima da *Gazeta de Notícias*, é no mínimo natural pensar que existe uma grande relação entre essas produções ou mesmo que o livro é uma transcrição no todo ou em grande parte da coluna.

A analogia acaba, de certa forma, colaborando para o pensamento de que o livro de 1909, também objeto de estudo do presente trabalho, é a coletânea de textos publicados na coluna da *Gazeta de Notícias*. Raimundo Magalhães Jr. consegue ser ainda mais radical ao considerar que João do Rio utilizava esse artifício – de colher textos de jornais para publicá-los em livros – para produzir grande parte de suas obras. Como revela Gomes:

Há uma curiosa observação de Raimundo Magalhães Jr. afirmando que, depois do sucesso do livro *As religiões no Rio*, João do Rio descobriu a forma de se fazer autor de uma grande bibliografia, transferindo seus escritos das páginas dos jornais para as do livro. (GOMES, 1996: 79)

Partindo de um estudo sobre a obra de Paulo Barreto realizado com base em *João do Rio: Catálogo Bibliográfico* (1994), de João Carlos Rodrigues e, posteriormente, em fontes primárias na Biblioteca Nacional foi verificado que

apenas trechos de seis colunas *Cinematographo* estão presentes no livro²⁹. Isto significa que quase toda produção da coluna se encontra unicamente nas páginas da *Gazeta de Notícias*.

Ao contrário da afirmação de Raimundo Magalhães, as observações comprovam que o escritor, para compor todos os seus livros – inclusive *Cinematographo: crônicas cariocas* –, não se limitou a transferir seus escritos de um suporte para outro. O livro não é uma união de textos aleatórios, assim como não o são os outros livros do autor. A proposta de João do Rio não era fazer de *Cinematographo: crônicas cariocas* apenas uma transposição da coluna homônima, pois o escritor demonstra ter concepção do que é livro e do que é preciso para construir uma narrativa, e mostra isso ao deixar fora do volume um número significativo das crônicas publicadas na coluna da *Gazeta de Notícias*.

João do Rio reforça sua concepção de livro quando se fez autor da obra intitulada *Pall-Mall Rio* (1917), que, a princípio, também parece ser apenas uma coletânea de crônicas da seção homônima de *O Paiz*. Gomes comenta:

Essa prolífera coluna dará origem ao livro de mesmo nome, publicado em 1917, que não junta apenas os textos recolhidos do periódico e atesta o processo de produção dos livros de João do Rio. O material passa por criteriosa seleção, para que o livro tenha organicidade interna: não é simplesmente um amontoado aleatório de textos. (GOMES, 2005: 32)

Essa percepção pode ser notada, ainda, ao observar as próprias assinaturas dos objetos de estudo da pesquisa. Como já mencionado, Paulo Barreto usava pseudônimos que revelavam outras facetas do escritor. Nesse sentido, percebe-se uma divergência entre a coluna *Cinematographo* e o livro homônimo. Enquanto a coluna era assinada por Joe, para se fazer autor de *Cinematographo: crônicas cariocas*, Paulo Barreto incorporou seu pseudônimo mais usado, João do Rio, com o qual assinou todos os seus livros.

²⁹ De acordo com o referido catálogo as crônicas intituladas *A solução dos transatlânticos* e *O bairrismo* – publicadas no livro – seriam oriundas da coluna da *Gazeta de Notícias*. A primeira estaria relacionada à edição do dia nove de agosto de 1908 e a outra ao dia 30 dos mesmos mês e ano. Dessa forma, trechos de oito colunas estariam presentes no livro. Após o contato com os originais, foi constatado que não há semelhança entre esses escritos. Portanto, reafirmar-se-á que no livro há apenas trechos de seis colunas *Cinematographo* e não de oito, como consta no catálogo.

Para compor o livro de 1909, João do Rio selecionou textos publicados em *A Notícia* e na *Gazeta de Notícias*, além de pedaços autônomos da coluna. Ao mudarem de suporte, os escritos deixam de ter relação com o jornal e passam a ter relação com o livro, sobretudo, com as outras crônicas da coletânea, instituindo outro tipo de sequência narrativa. Os textos escolhidos, ao fazerem parte do novo suporte, ganham autonomia. Agora, não estabelecem ligação direta com as matérias jornalísticas, não estão vulneráveis ao consumo imediato e tampouco apresentam a efemeridade dos textos jornalísticos. Oferecem-se de uma forma diferente, não como os antigos fragmentos possuidores de significados distintos, mas como fragmentos que vão ajudar a construir o significado de um todo, no caso, do livro – um “cinematographo de letras”. Nessa linha, comenta Gomes:

A prática escritural de João do Rio, ao recolher dos periódicos o material que estrutura o livro, revela que essa outra materialidade articula outra dimensão temporal e estabelece um novo regime discursivo, não mais considerando apenas cada crônica, esse gênero volátil, em sua autonomia (descartável como no jornal), mas materializado nas sequências narrativas, que com os fragmentos compõem um novo todo, enfeixado num novo objeto, na tentativa de superar o efêmero e de buscar outra duração, que salve do tempo a escritura, aquela mesma que se submete à tirania dos dias. (Ibidem: 35)

No que concerne a essa temporalidade, é importante assinalar que os textos da coluna, isto é, do jornal, revelam um compromisso maior. Na *Gazeta de Notícias*, o que se pode observar é *Cinematographo* a sabor dos acontecimentos e dos dias, o título parece servir como chamariz, pois existia todo um burburinho sobre a chegada do cinema. Em contrapartida, a articulação do volume homônimo mostra outra intenção. Percebe-se a nova tecnologia, além de ser tomada como título, condicionando a própria estrutura narrativa. Tal apontamento torna-se evidente com a própria enunciação do autor que afirma ser o seu livro um “cinematographo de letras”.

Nesse diapasão, destaca-se também a diferença da expectativa do público leitor. Como foi visto no primeiro capítulo, a *Gazeta de Notícias* publicava a coluna assinada por Joe semanalmente. Sendo assim, os leitores aguardavam uma semana para ler as novidades e, ao fazê-lo, era possível que já não se recordassem das edições anteriores. Já no livro, as crônicas se encontram todas ali, numa mesma matéria. O autor liberta-as da efemeridade presente no jornal,

convertendo-as em escritos atemporais, haja vista a presença de textos publicados entre 1904 e 1909 na composição do – como garante o cronista – cinema do Rio de Janeiro de 1908.

Essa simultaneidade notada na obra de João do Rio serve também para recordar um dos aspectos da América Latina: a simultaneidade dos tempos. Em virtude do processo de modernização não ter acontecido em todos os espaços tampouco ter beneficiado a todos, percebe-se nessa região a fusão de tempos múltiplos, o arcaico ao lado do moderno. No que se refere ao período finissecular, o próprio Paulo Barreto na coluna *Cinematographo* atenta para esse aspecto. Em uma das crônicas do dia 23 de agosto de 1908, Joe escreve sobre um passeio que fez acompanhado. Primeiro, passam pela Avenida Beira Mar que é “inteiramente iluminada, alastrada de focos elétricos” (23 de agosto de 1908). O cronista considera ainda que “aquela enseada é um golfo de luz, é como uma serpente lendária, cujo corpo feito de escamas brancas todo se curvasse no esforço da cauda ser mordida pela cabeça feita de todas as luzes da Terra” (Ibidem). Em seguida, ao passar pelo outeiro da Glória, se espanta com o arcaico que ainda existia na cidade que se queria moderna:

Uma gente vagarosa e mole subia o morro ou descia com sono. A iluminação era de velas em mangas de vidro, e embaixo alastrava-se uma série de vendedores de doces ambulantes gritando cocadas e quindins. Parecia a roça, parecia a Arábia, parecia tudo quanto quisessem, menos o Rio admirável. (JOE, *Cinematographo*. 23 de agosto de 1908)

Ainda sobre a questão da temporalidade, cabe uma emenda. João do Rio, ao construir sua narrativa, não segue a ordem cronológica de divulgação dos textos. Exemplo disso é um fragmento da própria introdução da obra aparecer apenas no dia 28 de agosto de 1909 no jornal *A Notícia*, após a publicação do livro. Pode-se dizer que a reorganização; o acréscimo e a supressão de palavras ou trechos; o subtítulo “crônicas cariocas” e, em destaque, o próprio suporte material modificam a produção de sentido, além de comprovarem a existência das diferenças entre a coluna *Cinematographo* e o livro homônimo.

Acredita-se que, entre os aspectos mencionados, uma perspectiva-base que perpassa a concepção do livro não ser apenas uma reunião de textos da coluna

homônima é a materialidade. Em virtude disso, a atenção se volta para discussão a respeito dos meios.

Não seria uma novidade apontar a popularidade do alemão Hans Ulrich Gumbrecht no que se refere à teoria da materialidade. Tal fato deve-se ao pensamento equivocado de que seria ele um dos principais pesquisadores e precursores dos estudos dos meios e teria sido no Departamento de Literatura Comparada na Universidade de Stanford que se desenvolveram os conceitos fundamentais da referida teoria.

Durante apresentação intitulada *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação* – em uma Conferência na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 1992 –, Gumbrecht afirma:

Acredito que a inclusão da materialidade dos meios de comunicação em nossas teorias exige a invenção de um quadro teórico totalmente distinto. Sem este trabalho prévio, repetiremos o estado atual dos estudos sobre cinema, quando a análise dos filmes, em lugar de focar os meios, termina por assemelhar-se à dos textos. Partindo do meu interesse precisamente pela diferença, creio no desenvolvimento de uma teoria radicalmente nova como pré-condição à abordagem eficaz da materialidade dos meios. (GUMBRECHT, 1993: 7)

A partir da citação, é possível perceber que Gumbrecht considera a teoria da materialidade uma epistemologia que precisa ser repensada e reformulada para, então, ser desenvolvida. Em outro momento, afirma que o estudo dos meios passou a ser alvo de pesquisas nos anos 1980 e, por essa razão, se encontra em processo de descobertas e estruturas.

Corroborando com os pensamentos do círculo de Stanford, Erick Felinto, em *Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação* (2006), explica que o campo busca “compreender de que modo a materialidade dos diversos meios condiciona a produção de diferentes sentidos, e como o sentido, acompanhado de suas formas e estruturas, emerge da acoplagem entre diferentes sistemas ou materialidades (...)” (FELINTO, 2006: 20). Mais adiante, propõe:

não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-

se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. (FELINTO, 2006: 35)

A citação destacada chamou também a atenção da pesquisadora e professora de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) enquanto lia o artigo de Felinto, publicado na revista eletrônica *Ciberlegenda*, em 2001. Após quatro anos, os argumentos foram reapresentados na COMPÓS. A recorrência instigou a pesquisadora que posteriormente questionou, no artigo “Explorações da noção de materialidade da comunicação”, as proposições de Felinto:

Conforme sabemos, a contribuição mais relevante de autores como McLuhan (1973), Harold Innis (1950; 1951), R. Logan (2000) e E. Havelock (1998) aos estudos da comunicação é justamente a que também Felinto enfatiza na Teoria da Materialidade: a de considerar as diferentes tecnologias da comunicação, para além dos conteúdos que transmitem, como determinantes da própria “forma de pensar” de uma cultura, distinguindo-se assim os efeitos da oralidade, da escrita, do advento da eletricidade, da cultura informacional. (SÁ, 2004: 32)

A pesquisadora destaca o cuidado do autor que afirma não ser a Teoria da Materialidade uma “epistemologia absolutamente nova”, mas questiona a renovação que, segundo ele, os estudos do círculo de Gumbrecht trazem para a questão dos meios. Simone Sá desenvolve sua argumentação a partir de uma tradição de teóricos que reflete há tempos a respeito da materialidade da comunicação – “leia-se da importância dos suportes materiais tanto quanto sobre a ampla gama de relações entre corpo e as tecnologias da comunicação” (Ibidem, 2004: 33). A partir dessas considerações, a pesquisadora pontua: “(...) a ênfase na materialidade (...) não pode ser creditada ao círculo de Gumbrecht em Stanford. O que não invalida, de maneira nenhuma, o esforço reflexivo destes últimos, mas contextualiza a sua reflexão.” (Ibidem: 33)

Na busca dessa contextualização, Simone se remete à tradição dos estudos a respeito das tecnologias na comunicação e se volta para o início da modernidade a fim de verificar o impacto das novas técnicas. Nesse sentido, a pesquisadora

destaca o texto clássico benjaminiano “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual o autor retrata como a tecnologia – sobretudo o cinema – altera a percepção sensorial do homem para com o mundo:

Para Benjamin, o que desenvolvimentos tecnológicos dispares tais como a luz elétrica, o telefone, os automóveis, o cinema e a fotografia têm em comum é a produção de uma violenta reestruturação da percepção e da interação humana – a experiência do choque, do risco corporal e do instante. (Ibidem: 35)

A tecnologia transforma, desse modo, a própria forma ocidental de experienciar o mundo, de pensar, e permite a “reavaliação da atitude epistemológica tão cara ao Ocidente, que aposta na distância entre o sujeito e o objeto do conhecimento, na separação cartesiana entre corpo e espírito” (Ibidem: 38). Tal transformação, destaca Sá, aproxima as vertentes artísticas como o dadaísmo e até mesmo Baudelaire à visão benjaminiana no sentido do que a modernidade revela de novo na relação do homem com o mundo, marcada neste momento pelos estímulos sensoriais exteriores.

O artigo de Simone Sá aponta teóricos que se debruçaram sobre a materialidade da comunicação. Ciente da relevância de algumas abordagens, o esforço agora se concentra numa revisão do estudo dos meios a partir de Marshall McLuhan, Vilém Flusser e Roger Chartier.

O filósofo canadense Marshall McLuhan resgata e discute a história dos meios a partir do seu pensamento acerca da oralidade e da escrita. Em *Os meios de comunicação como extensão do homem*, o autor afirma que a escrita permite, entre outras coisas, a homogeneização de toda uma população:

Em trabalho anterior sobre a Revolução Francesa, de Tocqueville já havia explicado como a palavra impressa, atingindo sua saturação cultural no século XVIII, havia homogeneizado a nação francesa. Os franceses se tornaram a mesma espécie de gente, do norte ao sul. Os princípios tipográficos da uniformidade, da continuidade e da linearidade se haviam superposto às complexidades da antiga sociedade feudal e oral. A revolução foi empreendida pelos novos literatos e bacharéis. (MCLUHAN, 2005: 29).

Mesmo antes, é a escrita que vai acompanhar o desenvolvimento das cidades e ser instrumento de coerção e poder – seja de Roma sobre as áreas tribais, do “Ocidente” sobre a África e mesmo, quando do nascimento do

Nacionalismo, pela difusão tipográfica. O que para as sociedades que passaram por tais transformações pode ser uma surpresa, na verdade, nada mais é, para McLuhan, que um olhar já construído por esses novos meios. Nesse sentido, McLuhan afirma sobre o surgimento da escrita que: “Não pensamos em alfabetização em termos de mudanças de hábitos, emoções e percepções. Para os povos pré-letrados é perfeitamente claro que as nossas comunidades mais comuns representam para eles alterações totais de cultura” (Ibidem: 105-106).

A partir disso, o autor formula a tese de que “o meio é a mensagem”, de acordo com a qual o estudo dos meios leva em consideração não apenas o conteúdo, mas também “o meio e a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua” (Ibidem: 25). A luz elétrica que permite ouvir rádio ou assistir à televisão, os meios de transporte que aceleram a escala das funções humanas. Enfim, toda tecnologia colabora para a transformação do homem e do local onde ele se insere – a cidade. Mudam o trabalho, o lazer, a arquitetura e o urbanismo. Acima de tudo, muda o homem. Afinal, como aponta o filósofo, “todas as tecnologias são extensões de nossos sistemas físico e nervoso, tendo em vista o aumento da energia da velocidade” (Ibidem: 108-109).

Esse homem transformado, com tecnologia à sua disposição, cria novas relações e novas formas de produzir, transforma sua maneira de se relacionar e de fazer cultura:

O espaço urbano é igualmente irrelevante para o telefone, o telégrafo, o rádio e a televisão. O que os urbanistas chamam de ‘escala humana’, ao discutir os espaços urbanos, está desligado dessas formas elétricas. As extensões elétricas de nós mesmos simplesmente contornam o espaço e o tempo, criando problemas sem precedentes de organização e envolvimento humanos. (Ibidem: 125).

Para McLuhan, o fenômeno não cessa e tem implicações múltiplas. Está presente no vestuário, na formatação de computadores, nos mercados de massa e no industrialismo. Além disso, uniformiza a sensibilidade humana, como ocorreu através do livro:

O livro impresso, como extensão da faculdade visual, intensificou a perspectiva e o ponto de vista fixo. Associada à ênfase visual do ponto de vista e do ponto de fuga que produzem a ilusão da perspectiva, veio uma outra ilusão: a de que o espaço é visual, uniforme e contínuo. A linearidade, a precisão e a uniformidade da disposição dos tipos móveis são inseparáveis das grandes formas e inovações

culturais da experiência renascentista. A nova intensidade da pressão visual e do ponto de vista particular, no primeiro século da imprensa, veio associada aos meios de auto-expressão tornados possíveis pela extensão tipográfica do homem. (Ibidem: 197).

No seio das expressões artísticas, outros meios permitem novas mensagens, reformatando o homem e suas possibilidades de sentir. É o que ocorreu com a aceleração mecânica do cinema que leva da sucessão linear para as configurações criativas. McLuhan cita outros exemplos, como é o caso do cubismo que “desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensória instantânea do todo” (Ibidem: 28); da TV que transmite “o perfil icônico e a transparência” (Ibidem: 214). No que diz respeito à fotografia, o filósofo assinala o meio que elimina fronteiras nacionais e barreiras culturais ao “abolir o tempo, assim como o telégrafo e o cabo submarino aboliram o espaço” (Ibidem: 223).

Para McLuhan, o que não parece ser possível é abolir as diferenças entre os meios livro e jornal. O filósofo considera o primeiro uma voz particular e o segundo um mosaico comunal. E reitera a distinção entre os suportes ao afirmar: “(...) o mosaico da imprensa opera uma complexa função de muitos níveis, uma função de consciência e participação grupais que o livro nunca foi capaz de realizar” (Ibidem: 244).

Na insistência de debater a respeito das questões da materialidade, é importante destacar também o filósofo tcheco Vilém Flusser, que se dedicou à reflexão das imagens e dos artefatos a fim de escavar o universo dos meios de comunicação e das novas mídias. Para a discussão, é necessário entender a inquietação do teórico a respeito das representações do mundo, ou melhor, das mediações entre o homem e o mundo a partir das superfícies e das linhas.

O filósofo recorda que o homem precisou criar símbolos e ordená-los em códigos para mediar o mundo e a sua existência. Primeiramente, eram as imagens os meios de comunicação. A escrita surge, portanto, para explicar e conceituar a imagem, possibilitando também sua análise. Com isso, o que se tem é o surgimento da história, pois, ao transformar as cenas em processo, a escrita produz a consciência histórica. Cabe frisar que essa consciência não substituiu a imagem, como bem ressalta Flusser quando assinala que a dialética entre ambas começou como uma luta e, apenas mais tarde, os textos passaram a absorver as imagens.

Pode-se dizer que era notória a presença das superfícies na vida homem, como são os casos da fotografia, das pinturas, dos tapetes, vitrais de igreja, mosaicos, entre outros. Com o surgimento da escrita, Flusser afirma que houve uma perda na “fé das imagens” (FLUSSER, 2007: 136). Atinge-se, então, um nível de consciência que posteriormente vai resultar na imagem técnica. Então, revela o teórico que a imagem técnica trata-se de um metacódigo do texto, pois é ele que permite a compreensão e a existência da mesma.

Ao refletir sobre o mundo que o cerca, Flusser observa a proliferação das superfícies e o papel significativo que passaram a desempenhar na vida humana, fato que o interessa. Em contrapartida, percebe que as linhas escritas, “apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas” (Ibidem: 103).

No que se refere a esses dois tipos de mídia, Flusser destaca um problema: a dialética interna. De acordo com o filósofo, as imagens, devido à perfeição técnica que vem atingindo, acabam substituindo os fatos que deveriam representar. Já o mundo da ficção linear, está se tornando cada vez mais abstrato por ser meramente conceitual. Dessa forma, tanto a “ficção linear” quanto a “ficção-em-superfície” estão perdendo o sentido original.

A partir disso, Flusser aponta para uma nova civilização originada da “síntese da mídia linear com a de superfície” (Ibidem: 120). Duas possibilidades surgiriam a partir dessa fusão. A primeira seria o fracasso da referida síntese que traria como consequência a “despolitização generalizada”, a “desativação e alienação da espécie humana” e, por fim, a “vitória da sociedade de consumo e o totalitarismo da mídia de massa” (Ibidem: 124). Na contramão dessa possibilidade, estaria o êxito da incorporação do pensamento conceitual ao pensamento imagético, marcado pelo aparecimento de “novos tipos de comunicação, nos quais o homem assumirá conscientemente a posição formalística. A ciência não será meramente discursiva e conceitual, mas recorrerá a modelos imagéticos” (Ibidem: 125).

O futuro da escrita é também discutido pelo filósofo. A respeito disso, escreve:

A maneira mais fácil de se imaginar o futuro da escrita – se houver continuidade da tendência atual em direção a uma cultura de tecno-imagens – é pensar aquela cultura como um gigantesco transcodificador de texto em imagem. Será um tipo de caixa-preta que tem textos como dados inseridos (*input*) e imagens como resultado (*output*). Todos os textos fluirão para essa caixa (notícias e comentários teóricos sobre acontecimentos, *papers* científicos, poesia, especulações filosóficas) e sairão como imagens (filmes, programas de TV, fotografias). O que quer dizer que a história fluirá para dentro daquela caixa e sairá de lá em forma de mito e mágica. (FLUSSER, 2007: 146)

Mesmo considerando o futuro da escrita como transcodificação de texto em imagem, Flusser finaliza a discussão apontando para dois possíveis caminhos: ou será a escrita uma crítica da tecno-imaginação ou a produção de pré-textos para a tecno-imaginação. Para ele, ser uma crítica da tecno-imaginação significa “um desmascaramento das ideologias escondidas atrás de um progresso técnico que se torna autônomo em relação às decisões humanas” (Ibidem: 150). Ao ser a produção de pré-textos para a tecno-imaginação, a escrita se tornará “um planejamento para aquele progresso técnico” (Ibidem: 150). Nesse caso, a história caminhará para um fim.

Outra questão relevante para a presente discussão é a diferença entre os meios, além das marcas e características de cada suporte. A visão flusseriana apresenta algumas reflexões acerca do assunto. Ao pensar sobre a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura, o autor afirma que “precisamos seguir o texto se quisermos captar a sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (Ibidem: 105). Em seguida, sintetiza: “uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como chegou” (Ibidem: 105).

Flusser destaca a importância da diferença de suporte na leitura de imagens. Para ele, os filmes e programas de TV são lidos como se fossem linhas escritas, não se levando em consideração as suas superfícies. O autor ressalta que a tela impõe um ponto de vista que deve ser assumido pelo espectador. Fato que não ocorre, comenta ele, no processo de leitura de um jornal. Assim, pontua “a diferença entre a estrutura dos códigos conceituais e imagéticos e suas respectivas decodificações” (Ibidem: 114). Para Flusser, os códigos imagéticos “dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos, (...) baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes” (Ibidem:

114). Já os códigos conceituais, “independem de um ponto de vista predeterminado: são objetivos” (Ibidem: 114).

Para finalizar a discussão, vale ainda pontuar a diferença entre a leitura de filmes e de peças de teatro para bem assinalar a peculiaridade de cada suporte. Flusser marca essa distinção ao recordar que o palco possui três dimensões e é possível caminhar dentro dele, enquanto a tela de cinema é uma projeção bidimensional e nunca será possível adentrá-la. Além disso, “o teatro representa o mundo das coisas por meio das próprias coisas, e o filme representa o mundo das coisas por meio da projeção das coisas; a leitura de filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas” (Ibidem: 107).

Em *Do palco à página* (2002), Roger Chartier apresenta um estudo comparativo entre o texto clássico francês – sobretudo o teatro de Molière –, o teatro espanhol do século de ouro e o teatro elisabetano em quatro ensaios. Assim como o filósofo McLuhan, Chartier parte das possíveis relações entre escrita e oralidade. Com isso, pretende revelar como uma mesma peça pode ser transmitida de diferentes maneiras.

Logo de início, Chartier afirma que “o meio pelo qual as formas próprias à transmissão oral dos textos – particularmente no palco do teatro – impõem suas exigências à criação literária.” (CHARTIER, 2002: 7). Os escritores de teatro da primeira modernidade – séculos XVI e XVII – produziam seus escritos para serem lidos em voz alta e, em consequência, serem compartilhados com o público, posto que, nessa época, os textos não tinham o leitor solitário como destinatário. Chartier exemplifica essa prática com a obra *Dom Quixote*, romance que foi “organizado em capítulos curtos, perfeitamente adaptado às necessidades da performance oral” (Ibidem: 24). Percebe-se, então, uma preocupação por parte do historiador acerca da materialidade, exposta também no seguinte trecho:

Nas *Panizzi Lectures* de 1985, D. F. McKenzie sublinhou que ‘o método influencia o sentido’ e que um texto impresso muda radicalmente o sentido dependendo da apresentação tipográfica, do formato, da paginação, das ilustrações, da organização, de sua segmentação. Do mesmo modo, o sentido de cada peça de Molière variava frequentemente de acordo com os dispositivos de representação que, a cada vez, modelavam a peça de modo específico. (Ibidem: 52)

Contudo, Chartier destaca que essa alteração de significados se apresentava na referida época de uma forma peculiar. Dramaturgos e companhias de teatro tinham seus textos roubados por homens que os memorizavam e depois vendiam para o mercado livreiro. Os resultados das publicações eram os piores possíveis, marcados por omissões, confusões e acréscimos que interferiam no sentido do texto. Essa pirataria forçou os escritores a publicarem suas obras. No prólogo dos livros, nota-se uma lamentação referente a essa atividade corrupta que justificava a impressão das peças.

Após tratar da publicação das performances teatrais nas páginas, Chartier examina também a situação inversa, da edição impressa ao espetáculo teatral, e analisa o primeiro roteiro de *Hamlet*, escrito em 1676. A partir dessa inversão, surge a ideia de que a plena compreensão da perfeição estética e ingenuidade dramática só é alcançada por intermédio da leitura, não isentando a representação da sua relevância. A fim de reduzir a distância entre o palco e a página, os escritores faziam uso de diversas estratégias. Uma delas era o uso da pontuação, muitas vezes alterada para dar mais ênfase a determinados fragmentos e facilitar a construção da cena no imaginário dos leitores, corroborando para a constituição de sentido da obra. Sobre isso, discorre Chartier:

Este jogo com a pontuação indica que a construção do sentido de um texto depende das formas que regem sua inscrição e sua transmissão: ‘por essa razão, os sentidos não são inerentes aos textos, mas sim construídos pelas sucessivas interpretações dos que escrevem, projetam e imprimem livros, e dos que os compram e os lêem’. (Ibidem: 37)

João do Rio também utiliza esse efeito quando transfere fragmentos de seus escritos para o livro homônimo. O cronista altera a pontuação, a divisão de parágrafos, acrescenta trechos; isto é, se apropria de dispositivos a fim de dar outra dimensão à narrativa e, dessa forma, constrói o seu cinema de letras. No que se refere aos textos da coluna presentes no livro, em todos os casos, não foi identificada a transcrição de uma coluna inteira. Como já exposto, a coluna era dividida em dias da semana e cada dia corresponde a uma crônica. João do Rio realizava seu trabalho a partir de uma crônica (para reiterar, de um dia da semana). Na edição de 23 de fevereiro de 1908, por exemplo, *Cinematographo* apresentou três textos; na divisão: segunda, quinta e sexta. Sendo a de segunda-

feira, a que deu origem à crônica “A reforma das coristas”, publicada posteriormente no livro de 1909.

No livro intitulado *Os desafios da escrita* (2002), os estudos de Roger Chartier acerca das transformações das práticas de leitura perpassam também por questões relativas à materialidade. Ao percorrer um caminho que inicia com os textos manuscritos, passando pelos livros impressos, até chegar às produções eletrônicas, o historiador compartilha com a ideia de que o suporte produz efeito sobre os sentidos. A respeito dessa importância, discorre:

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação. Nasce daí a importância reconquistada pelas disciplinas que têm como finalidade justamente a descrição rigorosa dos objetos escritos e impressos que carregam os textos: paleografia, codicologia, bibliografia. (CHARTIER, 2002: 62)

Chartier considera a intervenção das diversas maneiras de publicação e de transmissão ao se constituir um discurso. A partir disso, inicia suas discussões sobre a textualidade eletrônica, posto que esta implica a leitura dos textos em um único suporte, a tela do computador. Dada a existência da textualidade eletrônica, o questionamento do próprio livro como objeto – refletido também em suposições que chegam a tratar do seu fim – tem ocupado espaço nos estudos da Comunicação.

Entretanto, esta pesquisa partilha com Chartier a ideia de que o livro é “tanto um objeto específico, diferente de outros suportes do escrito, como uma obra cujas coerência e completude resultam de uma intenção intelectual ou estética” (Ibidem: 110). Não se trata de desconsiderar a importância dos demais objetos, mas de entender o papel do livro para a história escrita, de considerar os sujeitos “herdeiros dessa história tanto para a definição do livro, isto é, ao mesmo tempo um objeto material e uma obra intelectual ou estética (...)” (Ibidem: 22). Cabe ressaltar que João do Rio parece entender a importância do livro como obra de arte inserida na cultura de massa, já que, para publicar seus livros, não se limita a transferir seus escritos de um suporte para o outro, mas se debruça sobre um trabalho minucioso de construção de narrativa.

João do Rio estabelece uma linha condutora que vai servir de estratégia para atingir o objetivo de fazer do livro um cinema sobre a vida carioca de 1908, como o autor deixa transparecer na própria introdução da obra. Para alcançar a proposta, o autor selecionou fragmentos de seis edições da coluna homônima; são estas referentes aos dias: 23 de fevereiro (no livro: *A reforma das coristas*); 21 de junho (no livro: *Junho d'Outrora*); cinco de julho (no livro: *O dito da rua*); 30 de agosto (no livro: *Os animais da exposição*) e 15 de novembro de 1908 (no livro: *A valorização das palavras*) e, por fim, 23 de maio de 1909 (no livro: *Os humildes*). Além dessas, escolheu onze textos que não faziam parte da coluna *Cinematographo*, mas estavam também na *Gazeta de Notícias* e dezessete que estavam em *A Notícia*. Dez crônicas do livro não foram localizadas em periódicos e parecem escritas, exclusivamente, para a obra, visto que não foram encontradas informações sobre estas.

Não existe evidência em relação aos dias das publicações dos onze textos da *Gazeta*. Os referidos saíram em diferentes dias da semana nas seguintes edições: 29 de novembro de 1904; 12 de janeiro e três de julho de 1905; 11 de junho de 1906; sete de janeiro e dois de agosto de 1907; primeiro de janeiro, 16 de fevereiro, seis e 11 de agosto de 1908, além de três de novembro do mesmo ano.

Essa constatação também se faz verídica no que se refere às páginas nas quais foram publicados esses escritos: cinco deles aparecem na primeira página; um na segunda; dois na terceira; um na quarta e, por fim, dois na quinta. No geral, os títulos dessas crônicas no jornal, quando não são idênticos aos do livro, apresentam grande semelhança; exceto em alguns casos, como a crônica “Princesas de Bizâncio/ A princesa de Sândalo” que aparece no livro como “A casa dos milagres”; “O bairro rubro”, no livro intitulada “As crianças que matam”; “Chuva de land-trotters/ Os que viajam a pé pelos estados” como “Crônicas sobre andarilhos” e “O suplício dos inventores” que no livro é denominada “No país dos gênios”. Mesmo apresentando essa diferença, é possível considerar uma aproximação semântica entre os títulos.

Um dado interessante é observado nas dezessete crônicas que foram publicadas no jornal *A Notícia* e aparecem no livro *Cinematographo*. Todas estão presentes na terceira página do jornal, ocupando uma coluna vertical que, nas edições, foi separada exclusivamente para os textos de João do Rio. São estas

edições as dos dias: cinco, 12 e 26 de dezembro de 1907; nove de janeiro, 13, 20 e 27 de fevereiro; 12 de março; 17 e 24 de maio; nove, 16, 23 e 30 de agosto; 27 de setembro e sete de novembro de 1908; e, por fim, 28 de agosto de 1909. Em relação aos títulos, essas crônicas seguem a mesma linha dos textos da *Gazeta* que também fazem parte do livro, isto é, grande similaridade. Apenas em um caso, há exceção: a crônica “Bacharéis do passado/ Bacharéis de agora” do dia nove de janeiro de 1908 foi publicada no livro como “Ontem e hoje”, a associação entre ambas portanto está ligada apenas à questão temporal.

Outro detalhe já apontado na construção de *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909) – mas que vale reiterar – é a publicação apenas de trechos das colunas que correspondem a uma crônica, uma prática que revela a escolha criteriosa pela qual passa o material. João do Rio não seleciona para compor seu livro uma coluna inteira, somente parte desta. Essa sensatez do escritor aponta para o caráter híbrido e para a independência de seus escritos nessa nova fase, o que possibilita a escolha de apenas uma parte da coluna. Vale assinalar que a referida metodologia – de selecionar pedaços – torna-se possível devido ao fato de a coluna ser composta de diversas crônicas independentes e apresentar multiplicidade em suas temáticas, como exposto ao longo desta pesquisa.

6.2.1.

Um cinema sobre a vida carioca de 1908

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável.

João do Rio

Cinematographo: crônicas cariocas (1909) retrata a vida carioca no início do século XX, ao abordar, nas crônicas que o compõem, as múltiplas questões

existentes no cotidiano do Rio de Janeiro da época. Em um momento de profundas transformações, João do Rio desvenda todos os segredos de uma sociedade que buscava, a todo custo, se colocar à altura da sociedade parisiense.

Logo no prefácio, o escritor revela a proposta do livro de ser um cinema sobre o Rio de Janeiro e mostra que é possível, pois a “crônica evoluiu para a cinematografia” (RIO, 1909: X). As crônicas que, ao seguirem o fio condutor de uma determinada obra, atribuiriam a organicidade interna desta, serão agora fitas – “uma fita, outra fita, mais outra...” (Ibidem: V) – que, de forma sucessiva, construirão o significado da narrativa cinematográfica de João do Rio. Nesse sentido, a crônica e o cronista, como operador dessa máquina, serão mediadores entre a vida carioca e os leitores, ou melhor, entre a vida carioca e o público. “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras: essas analogias que orientam o volume *Cinematographo* e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista” (SÜSSEKIND, 1987:47).

É também no prefácio que o escritor mostra o seu encantamento pelo cinematógrafo. Segundo João do Rio o cinematógrafo “é extra-moderno, sendo como é resultado de uma resultante de um resultado científico moderno” (RIO, 1909: VIII). Em relação aos que não apreciavam a nova técnica, João do Rio comenta:

Alguns estetas de atrasada percepção desdenham do cinematógrafo. Esses estetas são quase sempre velhos críticos anquilosados cuja vida se passou a notar defeitos nos que sabem agir e viver. Nenhum desses homens, graves cidadãos, compreende a superioridade do alivante progresso da arte. (RIO, 1909: VII)

O escritor critica os que não apreciavam a nova técnica, isto é, o progresso da arte. Cabe ressaltar que esse progresso da arte estava diretamente ligado ao progresso material, pois, como reflete a conjuntura da época, a preocupação era muito mais com o político do que com o social. O próprio Paulo Barreto, em uma das crônicas da coluna *Cinematographo*, denuncia essa questão. O cronista atenta que o governo da República, a partir da entrada dos jovens, se apresentou mais adiantado do que o país e contra a índole da própria pátria. O povo, discorre o autor, “recebe as ousadias dos moços meio aparvalhado e entrega-se a um monólogo megalomaniaco” (JOE, *Cinematographo*. 18 de outubro de 1908). O

governo, por sua vez, “longe de arrancá-lo (o povo) desse delírio que os economistas asseguram levar a um abismo, (...) exagera, caminha” (Ibidem). Para finalizar a crítica, estabelece ainda uma metáfora entre este caso e o dos pequenos, que começam a caminhar e são estimulados pelas criadas: “É como as amas que querem fazer andar os petizes. Acenam-lhe de longe com uma grande bola cintilante. O pequeno dá dois passos titubeantes e a ama anda mais para que o desejo da bola firme o passo hesitante” (Ibidem).

O cinematógrafo possibilita a percepção da cidade de uma outra maneira. João do Rio incorporou essa nova técnica para produzir sua obra e, dessa forma, fez com que o livro deslizesse para o cinema. A preocupação presente em João do Rio, ao produzir a sua narrativa, já era comum no século XVII europeu, época em que o mercado livreiro publicava sucessos de alguns dramaturgos. Tomando como base as ideias de Chartier, comenta Figueiredo:

Como consequência desta preocupação dos escritores de teatro, as publicações passam a trazer gravuras, mostrando o cenário e indicações cênicas, que ajudavam o leitor a imaginar alguns elementos da encenação, ou seja, são utilizados vários procedimentos visando alinhar ao máximo possível o discurso impresso à performance oratória. (FIGUEIREDO, 2006: 2)

Essa preocupação torna-se evidente ao se observar a narrativa de João do Rio. Esta parece informar ao leitor, a todo instante, que este se encontra em um cinematógrafo. Esse fato fica evidente ao se observar quatro pontos distintos. O primeiro é o prefácio, espaço escolhido pelo autor para explicar a concepção do livro e servir “também como declaração de princípio” (GOMES, 2005: 79). É na introdução que João do Rio explica como pode ser possível a existência de um cinematógrafo de letras e revela que a proposta da obra é exatamente esta. Esse artifício foi usado, pelo escritor, para explicar também a proposta de outros volumes.

O segundo se refere à forma pela qual o autor organiza suas crônicas. A sucessão dos textos de *Cinematographo: crônicas cariocas* parece obedecer a uma linha condutora e, como consequência, corrobora para a formação do sentido total da obra, uma crônica parece dar continuidade à outra, como se fosse uma sucessão de fotogramas que se completam. Um exemplo disso é notado na sequência de duas crônicas: “A solução dos transatlânticos” e “A reforma das

coristas”. Na primeira, o narrador fala sobre a decadência do teatro e critica as pessoas ligadas a essa arte, como pode ser observado no seguinte trecho:

Há quarenta anos o nosso repertório é leve. Os artistas antigos e feitos não se querem dar ao trabalho de estudar peças novas, e os artistas novos, sem escola, sem ensaiador, sem disciplina, têm por ideal fazer os papéis das peças velhas como confronto. (RIO, 1909:158)

A crônica que a sucede, intitulada “A reforma das coristas”, propositalmente, tem como foco as coristas. O escritor inicia uma nova cena – uma nova crônica – que reforça a ideia da decadência do teatro, exposta no texto/fita anterior. A intenção é notada quando o narrador deprecia a profissão, estratégia escolhida por ele:

Neste país em que as mulheres não têm grandes necessidades, o posto de corista era positivamente dado às infelizes. Os autores nada lhes faziam nas peças alegres, nem as punham em relevo. Eram damas ou muito gordas ou muito magras, lamentavelmente sem graça. Quando aparecia uma criatura mais moça, ou não demorava, ou morria ou era logo artista empurrada pelos cômicos, jungida as ligações violentas. E era uma tristeza ver mulheres velhas com famílias numerosas, o ventre enorme, o corpo numa elefantíase de linhas, cambando os sapatos e sujando as gazes, clamarem nos revistões cariocas: nós somos as ninfas, ou outra qualquer afirmação ainda mais escandalosa, para ganhar cinco mil réis. (Ibidem: 164)

A linguagem usada por João do Rio é também um fator que transporta o leitor para uma sessão de cinema. A partir disso, é importante observar que Mikhail Bakhtin (1895-1975), em oposição ao pensamento saussuriano – privilegia a língua – concentra suas atenções na fala, ou seja, no discurso. Para ele, o discurso, que se relaciona com as estruturas sociais, consciência individual e com o contexto histórico-social do emissor, envolve um cruzamento, um diálogo de vários textos. Esse diálogo pode ser em nível horizontal e em nível vertical. Bakhtin chama esses dois níveis de diálogo e ambivalência, respectivamente, e Julia Kristeva, em *Introdução à semântica* (1974), denomina intertextualidade.

Ao tomar como base o referido conceito, pode-se destacar a relação intertextual no que se refere à linguagem literária e cinematográfica. O léxico escolhido pelo escritor colabora para a imaginação fazer parte desse cinematógrafo e ser a grande responsável pela exibição do filme na mente de cada

um. João do Rio atinge a mente humana, ao adotar um texto repleto de descrições, mas, ao mesmo tempo, de rápida leitura, dando ao leitor a impressão de estar assistindo a uma cena de cinema. Na crônica “Ludus Divinus”, esse fator pode ser observado com clareza:

Pons e Le Bouche, afinal encolerizados, atiraram-se furiosamente um contra o outro, Pons com a tática dos cachações para entontecer o inimigo, colando a cabeça à cabeça de Le Boucher. Era despedaçante. As mãos agarravam os músculos com ímpetos de rasgá-los, os braços enlaçavam os troncos como se fossem separar, uma vermelhidão tingia a atmosfera, e os dois lutadores com cada flexão de braço pareciam alucinar mais a galeria. Mas um urro rebentou, atroou, ecoou longe. Pons atirara ao chão o adversário. Enquanto o campeão do mundo fazia esforços para dominar, o tronco de Le Boucher foi-se erguendo devagar; firmando-se nos joelhos, nas pontas dos pés. A tentativa falhou. Caiu de novo, cruzou os braços em torno do pescoço, e como um titã erguendo um mundo, a cara vermelha escorrendo suor, o povo viu esse corpo vir surgindo até levantar-se de todo num supremo arranco... (Ibidem: 152,153)

João do Rio ensaia as técnicas que serão desenvolvidas no modernismo ao adotar alguns artifícios para o processo da escrita, como mostra o exemplo. O escritor incorpora e faz uso de elementos para criar uma aproximação entre o leitor e o texto, que, por sua vez, se tornará uma cena após a ativação mente/imaginação. A pontuação, a sintaxe, as palavras escolhidas, o tempo verbal transportam o leitor para esta cena com direito a montagens, corte e outras técnicas cinematográficas.

O livro/filme é encerrado com uma espécie de carta de despedida ao leitor, como indica o próprio título – “Ao leitor” –, último artifício usado por João de Rio para fazer de sua obra um cinema sobre a vida carioca. Nesse espaço, o escritor reitera, pela última vez, a proposta do livro:

E tu leste, e tu viste tantas fitas... Se gostaste de alguma, fica sabendo que foram todas apanhadas ao natural e que mais não são senão os fatos de um ano, as ideias de um ano, os comentários de um ano – o de 1908, apanhados por um aparelho de fantasia e que nem sempre apanhou o bom para poder sorrir à vontade e que nunca chegou ao muito mal para não fazer chorar. A sabedoria está no meio termo da emoção. (Ibidem: 390)

É interessante observar a colocação do narrador em determinados trechos. Ao nomear as crônicas de fitas, ele reafirma a ideia do livro como cinema, o que o leitor leu ou viu foram fitas que são textos. Essa analogia colabora para edificar a

ficcionalização, constituída pelas crônicas de 1908, e também pelas publicadas em outros anos distintos, como foi mostrado neste trabalho. Além disso, é possível notar a aproximação estabelecida entre crônica e cinema, quando o escritor revela que os fatos foram “apanhados por um aparelho fantasista”, isto é, pelo cinematógrafo. A crônica, assim como o “aparelho fantasista” registra a realidade observável no Rio de Janeiro de 1908, relatando o corriqueiro, os fatos do dia a dia. O trecho “a sabedoria está no meio da emoção” resume o sentido dessa última parte e do livro em si. O meio da emoção seria o natural, ou seja, a realidade observada e foi desta maneira que as crônicas/fitas surgiram, posto que estas foram mediadoras dos fatos, também naturais, do ano de 1908. Nesse sentido, cabe ainda destacar que o apelo referente ao artifício próprio da arte fez do natural não apenas o documentado, mas a sua contaminação pelo ficcional – intenção clara a João do Rio no prefácio e na nota “Ao leitor”.

6.2.2

O Rio de Janeiro narrado pelo *cinematographo* de letras

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana (...).

João do Rio

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

exposto no próprio prefácio: “Com pouco tens a agregação de vários fatos a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo” (RIO, 1909: V).

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

Cinematographo: crônicas cariocas é um filme feito de cenas que, em conjunto, retratam o dia a dia carioca, no processo de modernização. As crônicas são estruturadas para documentar tudo que diz respeito à vida no Rio de Janeiro de 1908, seja a “cena” ou a “obscena” (GOMES, 1996: 31), pois nada pode deixar de ser relatado tampouco esquecido. Trata-se do filme de um ano, de uma revista de um ano, dos fatos do ano de 1908; embora textos também publicados em outros anos sejam elementos participativos da narrativa que se deseja cinematográfica.

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

João do Rio cria um conjunto de oito crônicas para falar da Exposição de 1908. Vitrine da modernidade e do progresso, como ressaltado no capítulo anterior, a exposição era uma forma de mostrar o Brasil para o mundo e, com isso, atrair capital estrangeiro: “(...) a sensação do Brasil num mostruário colossal para o mundo e para o próprio Brasil; e os resultados do conhecimento exato do estrangeiro, com a entrada de capitais para a exploração das riquezas nacionais e o desenvolvimento das indústrias” (RIO, 1909: 286). Nessas crônicas, o que se nota é uma exaltação do tempo presente, pois, para os “encantadores”, “nada mais agradável do que, em vez de suspirar recordando o passado, exclamar cheio de alegria: ah! Incomparável tempo o nosso de atividade e de talento!” (Ibidem: 185).

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

A raça estava toda. Havia a dama animadora que pinta nas horas vagas entre os trabalhos de agulha e os exercícios ao piano, tomando posições científicas para observar as pinturas face-à-main no nariz, havia os rapins esperançados do Montmartre carioca que fica ali pelos lados da travessa Leopoldina; havia a coleção de mestres oficiais tratados com as considerações de Budhas ambulantes, havia os críticos desde os velhos até os pequenos de fralda que nunca viram um quadro e chamam de idiotas grandes artistas, havia a onda polimorfa do burguês achando sempre melhor o pior (...). (Ibidem: 186)

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

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

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

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

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

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

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

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