

3 Vida vertiginosa

As mudanças que parecem acelerar o tempo na *Belle Époque* nos remetem a um tempo muito anterior, ainda no século XVIII, quando a Revolução Industrial provocou o surto inaugural da economia industrializada baseado em três fatores: o ferro, o carvão e a máquina a vapor, que propiciaram o surgimento das fábricas. O passo seguinte na expansão da economia industrial foi desencadeado pela chamada Revolução Científico-Tecnológica, característica da segunda revolução industrial, já no século XIX, e que se caracterizou por uma complexidade e uma amplitude que a tornam muito mais que um simples desdobramento da primeira.

Essa revolução levou à aplicação das recentes descobertas científicas aos processos produtivos, possibilitando o desenvolvimento de novas fontes de potenciais energéticos, como a eletricidade e os derivados do petróleo, que geraram mudanças de impacto nos mais diferentes setores: indústria, microbiologia, farmacologia, medicina, higiene e profilaxia.¹

O termo *Belle Époque* designa um período em que a sociedade, confiante nas conquistas do progresso e num horizonte de futuro que parecia apresentar-se sempre mais risonho, estava cercada por uma atmosfera de inabalável otimismo. Época de muitas certezas utópicas quanto aos benefícios da técnica e das conquistas científicas para a humanidade, apesar da instabilidade gerada pelas rápidas transformações.

Na verdade, na aurora do século XX acreditava-se, sobretudo, nos confortáveis valores de um contexto em que certas verdades religiosas e a lealdade à pátria não haviam sido testadas por guerras mundiais, pela revolução comunista ou pelo encolhimento do mundo alterado de forma radical pelas viagens aéreas e pelos meios de transporte de massa.²

O período que alguns autores denominam de *Belle Époque* carioca faz da virada do século um período de grandes transformações na capital federal. Neste período registrou-se uma mudança sensível no clima político, que logo afetou o meio cultural e social. “As jornadas revolucionárias haviam passado. As condições para a estabilidade e para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão”.³ A recuperação da

¹ COSTA, SCHWARCZ. 2000. p. 20

² IDEM. Ibidem. p. 15

³NEEDELL. 1993. p. 39

estabilidade política sob a égide das elites oligárquicas nos estados da federação, inicia-se com a subida de Campos Sales ao poder em 1898. Segundo Nicolau Sevcenko⁴, a estabilização brasileira assinala uma sincronia com a ordem internacional, na medida em que no plano global o processo de transição desencadeado pela Revolução Científico-Tecnológica gerou um amplo excedente de produção, lançando o conjunto do sistema numa depressão da qual só iria emergir a partir de 1890. O re-equilíbrio entre produção e consumo permitiria a expansão dos negócios na Europa e nos Estados Unidos, ensejando um clima geral de otimismo e confiança ilimitada no crescimento econômico. Esses ventos de prosperidade formaram o pano de fundo do que se tornou conhecido como os belos tempos.

A atmosfera da Regeneração era o correspondente brasileiro desse surto amplo de entusiasmo capitalista e da sensação entre as elites de que o país havia se posto em harmonia com as forças inexoráveis da civilização e do progresso. O Brasil finalmente romperia com a letargia do seu passado entrando para o concerto das nações modernas. As expectativas pareciam ter sido contempladas com o oportuno presságio do aeronauta brasileiro Santos Dumont, que contornou em 1901 a Torre Eiffel, um símbolo internacional do progresso técnico-científico, com um balão dirigível. O fato, imortalizado nos versos da modinha *A Europa curvou-se ante o Brasil*, foi exaustivamente louvado na imprensa carioca. A frase, transformada em bordão ufanista, ainda seria lembrada por Joe, em 1907, como um dos *sete prazeres do Rio*: “o bicho, o maxixe, o *vissi d’arte*, os *meetings*, a oposição à polícia, a propaganda *A Europa curva-se ante o Brasil* e o cinematógrafo”.⁵ O cinematógrafo citado na crônica de Joe foi apenas um dos muitos artefatos técnicos introduzidos num curto período de tempo, o que entusiasmava à maioria, mas também gerava apreensão. Um dos símbolos deste momento é a luz elétrica que recebida com certa desconfiança foi logo transformada em ícone moderno diante das potencialidades extraordinárias que comportavam os novos recursos por ela possibilitados e a profundidade com que poderiam alterar as feições e rotinas cotidianas.

⁴ SEVCENKO. “Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. IN: _____. (org.). 1998. p. 34

⁵ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 29 de setembro de 1907. p. 1

No setor dos transportes, à expansão das ferrovias e à chegada dos bondes elétricos, vêm juntar-se o automóvel que, recebido no primeiro momento como um modismo barulhento e perigoso, logo passa a fazer parte do cotidiano da capital federal. Quanto aos meios de comunicação e de reprodução técnica, o cinematógrafo, apresentado ao público francês pela primeira vez em 1895, por Louis Lumière, chega ao Rio de Janeiro no ano seguinte e logo se torna uma febre entre os cariocas. Com um programa variado e preço baixo será uma das diversões mais populares, agradando também os endinheirados que a partir de 1907 freqüentam o novo Cine Pathé, localizado na Avenida Central recém-inaugurada com seus ares de *boulevard* parisiense. A fotografia também tem seu lugar cativo, assim como o fonógrafo, que apesar do alto custo e da precariedade da reprodução dos sons, suscitava muito interesse. O telégrafo, a máquina de escrever, o raio X, são algumas outras novidades do período.

As inovações invadiam o dia-a-dia das pessoas - especialmente daquelas que tinham uma situação social que permitia delas usufruir - em um ritmo acelerado, principalmente, no contexto de outro fenômeno, o aparecimento das grandes metrópoles modernas. O Rio de Janeiro do início do século XX apesar de estar longe de ser ainda uma metrópole moderna era uma cidade que crescia rapidamente enquanto buscava modernizar-se. O adensamento populacional transformava a experiência dos habitantes da grande cidade que, marcada pela onipresença das novas técnicas, influencia e altera drasticamente a sensibilidade e os estados de disposição dos seus habitantes.

Estimuladas sobretudo por um novo dinamismo no contexto da economia internacional, essas mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. De fato, nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos.⁶

Os indivíduos começavam a conviver com a percepção da realidade através da mediação da técnica, o que colaborava para a elaboração de uma

⁶ SEVCENKO. "Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso". IN: _____. (org.). 1998. p. 7-8

nova concepção do mundo. Os sons podiam ser registrados e guardados para depois serem reproduzidos pelo fonógrafo ou ainda captados à distância pelo telefone. As imagens congeladas pela fotografia ganham movimento com o cinematógrafo. Os bondes elétricos e os automóveis introduzem a velocidade no cotidiano de passageiros e pedestres.

Nos jornais da época são comuns as notícias de acidentes ligados aos novos artefatos. Na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 8 de novembro de 1908 o caso de um menino morto pelo desconhecimento dos perigos da eletricidade: “Desastre horroroso: a morte do menino Edgar de 14 anos, primeira vítima da Light”.⁷ A velocidade dos automóveis somada à inexperiência de motoristas e de pedestres também causavam acidentes aos quais a imprensa reservava espaço de destaque. Na edição dominical da *Gazeta de Notícias* de 27 de junho de 1909, na primeira página aparecia a manchete: “Experiência funesta”, seguida da seguinte informação:

o desastre d’automóvel na Praia de Botafogo, segunda-feira última, do qual saíram feridos cinco cavalheiros e morto o distinto quinto anista Hipólito Pederneiras.⁸

Viver na grande cidade começava a exigir das pessoas um estado de atenção constante, era preciso adquirir uma nova atitude ao circular pelas ruas e avenidas do Rio de Janeiro.

Se por um lado, porém, a velocidade das máquinas urbanas modernas exigia uma redobrada precaução, pelo outro ela se incorporava ao próprio subconsciente das pessoas e, inevitavelmente, como toda manifestação de adesão aos condicionamentos modernos, virava um sinal de distinção daqueles que mais ostensivamente os exibiam.⁹

Caminhar com desenvoltura e atravessar as ruas sem hesitação era então uma forma de demonstrar o cosmopolitismo e a adaptação aos novos tempos.

Mas apesar desses aspectos negativos do progresso técnico o que dominava naquele momento era um clima de euforia e otimismo que tomou conta do Rio de Janeiro e resultou em novos hábitos e costumes e, para alguns, em uma vida social mais agitada. A expansão dos meios de transporte não só possibilitou o deslocamento mais confortável e rápido pela cidade, mas criou novas formas de sociabilidade. O bonde, por exemplo, fez

⁷ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 8 de novembro de 1908. p. 1

⁸ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 27 de junho de 1909. p. 1

⁹ SEVCENKO. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. IN: ____ (org.). 1998. p. 550

com que o carioca, habituado a ficar à janela vendo o movimento passar, saísse de casa e, de dentro do bonde, fosse passando pelas paisagens. O bonde

tornou-se um modismo que aglutinava grupos sociais diferentes, gerando diversão e até mesmo conflito. Falta de troco, acidentes, confusões nas linhas e percursos, superlotação, demoras e atrasos - eis alguns impasses que a nova invenção trazia.¹⁰

A cidade crescia e a relação dos seus habitantes com o espaço público se transformava. As ruas, reformadas e iluminadas, pareciam mais acolhedoras e seguras e as possibilidades de lazer ainda se expandiam com a multiplicação de casas de espetáculos, clubes e restaurantes. A vida social deixava de se restringir ao espaço privado para invadir o espaço público que se apresentava como o palco de novos personagens sociais, da gestação de uma nova sensibilidade, da elaboração de novas formas de sociabilidade. A rua, os cafés, tornaram-se símbolos do viver moderno, onde aconteciam os encontros sociais, enquanto a casa passou a ser o refúgio privado dos indivíduos.

A mudança vertiginosa ocorria tanto no comportamento quanto no cenário. A Avenida Central é a vedete do momento. Inspirada no planejamento dos bulevares parisienses, introduziu na capital a atmosfera cosmopolita ansiada pela nova sociedade republicana. Não só os produtos à venda nas vitrines de cristal eram via de regra franceses, como também o eram as roupas e os modos dos consumidores. Seu caráter suntuoso era acentuado pelas fachadas em arquitetura eclética, oferecendo um cenário para o desfile ostensivo da nova sociedade. Ultrapassando sua importância arquitetônica, a avenida também tinha uma função simbólica. “A nova região era apropriada para passeios ao final da tarde, para chás em restaurantes, para a circulação de veículos e para a arte do ver e ser visto”.¹¹ A avenida operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando mudanças profundas na estrutura da sociedade. A Avenida Central era para o Rio de Janeiro o que a cidade era para o Brasil, o lugar de onde partiam as novas modas, onde se definiam os comportamentos.

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação,

¹⁰COSTA, SCHWARCZ. 2000. p. 68

¹¹ COSTA, SCHWARCZ. 2000. p. 78-79

a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.¹²

O Rio de Janeiro queria ser para o país o modelo de modernidade e cosmopolitismo, mas muitos de seus habitantes vivem um momento de instabilidade e perplexidade diante das transformações que ocorriam então. A cidade, repleta de contradições, se apresentava como um enigma, na medida em que as antigas referências haviam se perdido e as que se apresentavam ainda precisariam ser decifradas. Dessa forma

Só mesmo a elaboração intelectual e a representação estética poderiam tornar inteligível aquilo que figurava ser o caos, o incompreensível, o misterioso. A principal manifestação dessa elaboração intelectual e representação estética foi a literatura, que teve papel fundamental na construção das identidades sociais e na elaboração de concepções que ajudariam na compreensão das cidades modernas.¹³

Uma nova estrutura urbana ia sendo montada e servia de espelho em que refletia a face de um novo brasileiro, o morador da capital federal, com a diferença que agora o estar na capital era muito mais que uma condição geográfica, era ser da capital, sentir-se cosmopolita, assumir culturalmente a capitalidade.

Cosmopolitismo e capitalidade passam a conformar formas de sociabilidade que, não cabendo mais nas varandas coloniais e nos salões imperiais, deslocam-se para o espaço “democrático” das ruas.

Os primeiros a perceber a força irresistível da rua foram os literatos e, dentre eles, aquele que trazia, no nome, o ser-da-cidade: João do Rio.¹⁴

João do Rio procurou decifrar a alma das ruas, de onde retirou a matéria-prima de suas crônicas e, ao fazê-lo, absorveu em seus textos o confronto com a paisagem técnica em formação e incorporou o meio urbano, onde seus personagens se movimentavam, como cenário privilegiado para observação do mundo.

3.1.

¹²SEVCENKO. “A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio”. IN: _____. (org.). 1998. p. 522

¹³PECHMAN. 2002. p. 228

¹⁴PECHMAN. 2002. p. 328

O cronista da vida moderna

No ensaio sobre o desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys, publicado originalmente no jornal francês *Figaro* em dezembro de 1863, Baudelaire afirma que para cada pintor antigo houve uma modernidade, representada pelos costumes de suas épocas e expressa por eles no ato de revestir os personagens e cenários de suas obras com as características da contemporaneidade. Para Baudelaire,

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, (...). Não temos o direito de desprezar ou prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes.¹⁵

Daí pode-se inferir que o arcaísmo não está apenas no deslocamento discursivo, mas também na resistência à incorporação dos novos personagens da vida moderna. Para Baudelaire, o mérito de Guys está em incorporar em sua obra os tipos sociais de seu tempo e ressaltar as características que os torna tão próprios daquele momento. Guardadas as devidas diferenças, o clima de modernização urbana e transformação social vivido pelos parisienses do século XIX encontram um paralelo no Rio de Janeiro do início do século XX, quando as reformas urbanas e os novos hábitos e costumes da sociedade tomavam como modelo a capital francesa. Se Paris teve Constantin Guy para registrar em seus desenhos o espírito de seu tempo, como uma espécie de repórter fotográfico que busca a fugacidade de um instante, podemos dizer que Paulo Barreto foi o nosso cronista da vida moderna ao qual não escaparam esses novos habitantes da cidade. Na obra de Paulo Barreto há uma galeria de personagens, cenários e situações identificados como novidades de seu tempo.

Apareceu hoje na Avenida o primeiro homem do anúncio-luminoso. Essa aparição deve ser saudada, não com o pasmo dos primeiros homens na lua mas com o respeito e a admiração que se deve ter pelo primeiro homem em qualquer profissão. (...) Agora aparece o homem do anúncio-luminoso. É um homem armado de um pau. No pau há uma enorme caixa de papel transparente com uma vela acesa dentro. (...) É simples. Mas como sugestional!...¹⁶

Neste trecho de uma crônica da coluna *Cinematographo*, palavras como ‘primeiro’, ‘aparição’ e ‘pasma’ apontam e reforçam o caráter de novidade

¹⁵ BAUDELAIRE. “O pintor da vida moderna”. IN: ____. 1995. p. 859-860

¹⁶ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 16 de fevereiro de 1908. p. 1

do homem do anúncio-luminoso, segundo ele uma evolução do homem-tabuleta. Outras profissões criadas a partir das novas necessidades que surgiam também foram tematizadas por Joe.

O desenvolvimento de um luxo e de um conforto observa-se pelo seu efeito social, ora o efeito do automóvel entre nós foi simplesmente fulminante, criou de um momento para outro uma profissão, emprego para uma porção de gente: o motorista.¹⁷

Tanto o homem do anúncio luminoso quanto o motorista são personagens típicos da vida na cidade grande. Ambos aparecem como decorrência das transformações do tempo, sejam elas as generalizações das relações capitalistas e conseqüentemente as novas formas de apelo ao consumo ou a inserção de um novo artefato técnico.

Novidades para serem tematizadas não faltavam naquele momento. O Rio de Janeiro importava toda sorte de modismos europeus: sorvetes eram anunciados no Café Glacier; perfumes franceses e chapéus eram a coqueluche do momento; o hábito do *five o'clock tea* tornou-se corriqueiro entre as elites; os trajes masculinos e femininos passaram a ser copiados de Paris.

O período também é afeito a temas sociais contundentes. As mulheres começavam a reivindicar timidamente novas formas de participação: divórcio, voto e trabalho feminino estavam em pauta. Em meio a uma sociedade patriarcal estas questões parecem, a princípio, um pouco postizas, mesmo assim revelavam mudanças. Em uma das crônicas, Joe conta que numa casa muito elegante de Botafogo:

Discute-se o divórcio. (...) O progresso não nos chegou só com avenidas largas. O progresso é também moral, é principalmente vertiginoso na moral. Dentro de dois anos será tão banal quanto ir ao Leme de automóvel. É a vida. Entretanto a dona de casa pensa que o mundo vai se acabar.¹⁸

Num momento em que começava-se a substituir valores de uma sociedade senhorial pelos valores de uma sociedade que adotava o individualismo como princípio de comportamento, esta crônica revela a dificuldade que muitas mulheres tinham em aceitar o divórcio, que para o cronista logo se tornaria uma prática corriqueira. No entanto, o assunto já era motivo de

¹⁷ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 18 de agosto de 1907. p. 1

¹⁸ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 6 de outubro de 1907. p. 1

discussão, mesmo que esta se desse em uma casa elegante de Botafogo, o que pode apontar para uma tentativa das senhoras da elite em ver com alguma naturalidade uma prática que talvez fosse identificada como sinônimo de civilização avançada e cosmopolitismo, em oposição à indissolubilidade da família nas sociedades tradicionais.

Novas profissões, novos costumes, as crônicas obedeciam a lógica dos panoramas e das fisiologias, que pautados pela brevidade e a ilustração do cotidiano, descreviam tipos e situações da contemporaneidade. Nas crônicas de Joe, o comprometimento com a sua época e os aspectos inquietantes apresentados por ela assim como o mergulho na aceleração do tempo, aproximam o texto da vida moderna. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Paulo Barreto acrescentou à idéia de que a arte deve estar vinculada à época em que é concebida alguns dos novíssimos conceitos do Manifesto Futurista de Marinetti, publicado no ano anterior:

A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos, a disparada dos automóveis, os oceanos desventurados pelos submarinos (...) obrigam o artista a sentir e ver d'outro feitio, amar d'outra forma, reproduzir d'outra maneira(...). A aspiração dos artistas novos seria a de fixar através da própria personalidade o grande momento de transformação social de sua pátria na maravilha da vida contemporânea; a de refletir a vertiginosa ânsia de progresso; a de gravar o instante em que os velhos sonhos afundam, com todas as superstições, inclusive a da moral, na eclosão de uma vida frenética e admirável.¹⁹

Nesta passagem, Paulo Barreto deixa claro que sua intenção como literato é registrar a contingência dos hábitos contemporâneos e dos costumes que vão se perdendo no turbilhão de novidades que caracterizou aquele momento. A constante e rápida superposição do novo sobre o velho é uma das características fundamentais do moderno, que assume a ruptura como valor. Nessa lógica, o uso não mais legitima a prática, ao contrário, a moda expressa no contínuo renovar-se a vida vertiginosa que tudo trata de envelhecer. Seus valores geram novos antivalores, numa imitação compulsiva de uma novidade periódica. Mas, se o que marca o moderno é essa contínua renovação, pressupõe-se que haja também um contínuo envelhecimento. Assim, “a modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da

¹⁹ BARRETO, Paulo. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 13 de agosto de 1910. p. 2-3

antigüidade”.²⁰ Essa força que aproxima o contemporâneo da antigüidade é o caráter fugidio de seus aspectos característicos, logo tragados pela velocidade do tempo. O novo logo passa a velho. E se toda modernidade um dia torna-se antigüidade, é preciso buscar a beleza transitória e fugaz da vida presente. No último parágrafo de “O pintor da vida moderna”, Baudelaire chega a dizer que Guys é menos hábil que outros artistas de sua época, mas possui um mérito que lhe é peculiar:

desempenhou uma função que outros artistas desdenharam e que cabia sobretudo a um homem do mundo preencher. Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade.²¹

Para Walter Benjamin a modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo, o moderno é aquilo que figurando como último tipo logo se torna obsoleto, e estruturas que permanecem estáveis por longo tempo tornam mais frágil o caráter moderno de tudo que estivera sob o signo do verdadeiramente novo. No capítulo sobre a modernidade do texto *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin cita J. A. Barbey D’Aurevilly que afirma que “uns poucos anos, porém, soterram os costumes de uma sociedade e o fazem melhor do que toda a lava dos vulcões”.²²

Pois bem, o Rio de Janeiro do início do século XX era uma cidade que transformava-se ou se dissolvia fisicamente nas reformas urbanas, ao mesmo tempo o progresso técnico gerava novas formas de percepção, desarraigando o indivíduo da realidade como era conhecida. Mutações que contribuíam para que os indivíduos vivessem uma experiência cotidiana de estranhamento. Na sucessão vertiginosa de transformações, costumes e tradições iam sendo soterrados e substituídos por modas e novidades. Por isso, o presente é narrado pelo cronista já como ruína, como algo efêmero que logo perecerá. Assim como o jornal que lhe serve de suporte, é num dia o lugar das novidades e já no outro ficou velho, a crônica narra o presente que em pouco tempo já será outro, tragado pela velocidade com que ocorrem as mudanças. Joe, ao relatar as tradições que resistiam às mudanças e registrar modas e hábitos que figuravam como a última novidade, buscou

²⁰ BENJAMIN. 1989. p. 80

²¹ BAUDELAIRE. “O pintor da vida moderna”. IN: _____. 1995. p. 881

²² Apud. BENJAMIN. 1989. p. 88

narrar o Rio de Janeiro e seus personagens através de referenciais de leitura que logo se perderiam nas transformações geradas pelo progresso.

Há ao lado do endosso à modernização, uma espécie de memorialismo compulsivo em Joe. Não se trata exatamente de nostalgia em meio aos marcos da reforma urbana, mas de perceber a capital, o próprio tempo em que vive, já como quase relíquias. Daí o ansioso registro de hábitos, modas, teatros, meios de transporte, como se tudo estivesse prestes a desaparecer, mesmo o que naquele momento figurasse como de ‘último tipo’.

Num momento em que o novo e o velho convivem, o cronista demonstrava seu fascínio pelo progresso e um certo saudosismo diante do que estava prestes a desaparecer. Ao mesmo tempo que registrava novidades como a nevrose dos cartazes ou o primeiro homem do anúncio-luminoso, lamentava o desaparecimento de tradições que iam sendo substituídas por outras. Como na crônica sobre as tradições natalinas em que questiona a extinção dos presépios: “Os presepes têm muito mais filosofia e são muito mais sugestivos que as cerimônias instituídas mais ou menos à força”.²³

No espaço público entrecruzam-se o efêmero e o permanente, o velho e o novo. Joe por um lado dava seu aval à modernização, mas por outro, também desejava fixar nos signos de sua escrita o que estava a ponto de desaparecer e o que era expulso das áreas centrais da cidade mas resistia na periferia. A crônica de 21 de junho de 1908, sobre as festas juninas revela um aspecto marcante da sociedade da época.

Na delícia perfumada destas noites de junho, tão luzentes d’astros, tão alegres de prazeres, há no olhar das avós e no olhar das mães de todos nós, uma névoa de nostalgia. Que sentem elas quando a natureza se oferta cheia de graça e de abandono? Nenhum de nós indaga, nem tempo tem de indagar. Há um jantar elegante com espáduas nuas e casacas, na casa de um titular do Vaticano; a mulher de um alto financeiro espera-nos para não ouvir em qualquer teatro as estrelas viajantes; e talvez, após o teatro tenhamos um baile do escol, ou - e que é pior! - uma ceia longa com pequenas caras. (...)

- Então, avó, não queres ver hoje a opereta?

- Em junho pequeno?

E, pobrezinhas! - elas são, à beira dos costumes desaparecidos, como espelhos mágicos da saudade. (...)

Hoje nem mais as crianças pensam em balões senão dirigíveis. O doce mês de junho antigo com o seu rosário de folguedos simples, acabou, morreu.

²³ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*: Rio de Janeiro: 05 de janeiro de 1908. p. 1.

Há agora outro, um junho bonito, de sobretudo de peles, neurastênico, febril, com surmenagem de pândegas e snobismo.²⁴

As tradições populares eram abandonadas em prol dos hábitos e costumes *snobs*, tidos como mais adequados à nova realidade da sociedade carioca. As pessoas ocupadas com jantares e festas elegantes já não se interessavam pelos antigos costumes, lembrados com saudade apenas pelos mais velhos.

Além disso, as festas e tradições populares apareciam na contramão do desejo das elites cariocas de enquadrar a população da cidade nos modelos de comportamento europeus, o que implicava, entre outras coisas, desafricanizar costumes e inibir manifestações populares. Mas mesmo afastadas do centro da cidade as festas populares continuavam a resistir, tanto as religiosas como a festa da Penha, quanto as profanas como o Carnaval. O Carnaval dos corsos e dos salões, tido como civilizado, era exaltado por sua animação, enquanto o entrudo e os batuques eram proibidos, principalmente no centro da cidade. Mesmo assim o cronista revela preferir estes últimos.

O carnaval é perturbador. Eu amo absurdamente o carnaval, não o carnaval elegante com fatos de seda e complicações de bailes ultra-perfeitos, mas o carnaval delirante, despedaçante dos cordões suarentos, dos batuques, dos tambores, o carnaval da rua e do baile públicos, o carnaval em que a multidão urra, sem máscara, roja e se estorce, suando e bebendo, na ânsia de todas as luxúrias, de todos os excessos.²⁵

Esse tipo de memorialismo se apresenta também como uma resistência a homogeneização trazida pelo progresso:

Como queres ter originalidade onde tudo é igual ao que há em outras terras? As avenidas são a morte do velho Rio. (...) Amanhã a parte bizarra, curiosa, empolgante da cidade desaparece absolutamente.²⁶

Assim como as avenidas e seus edifícios modernos faziam do Rio de Janeiro uma cidade como qualquer outra, a imitação dos hábitos importados da França e da Inglaterra acabavam com as peculiaridades da sociedade carioca.

A constituição de um setor médio urbano cada vez mais numeroso e homogêneo fazia com que Paulo Barreto se interessasse apenas pelos extremos da sociedade: a aristocracia e a ‘canalha’. Para ele os aspectos

²⁴ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*: Rio de Janeiro: 21 de junho de 1908. p. 2

²⁵ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*: Rio de Janeiro: 1 de março de 1908. p. 1

²⁶ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*: Rio de Janeiro: 12 de janeiro de 1908. p.1.

interessantes do ser humano só podiam ser vistos nessas duas classes que contrastavam com a mediocridade dos que estavam empenhados em assumir comportamentos e valores de uma mentalidade burguesa em formação.

Nas sociedades organizadas, há uma classe realmente sem interesse: a média, (...). Não haveria forças que me fizessem prestar atenção a um homem que tem ordenado, almoça e janta a hora fixa, fala mal da vizinhança, lê os jornais da oposição e protesta contra tudo. Nas sociedades organizadas interessam apenas: a gente de cima e a canalha. Porque são imprevisíveis e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos.²⁷

Além desse crescimento do setor médio urbano, a cidade grande liquidava as referências individuais e parecia transformar seus habitantes em uma massa homogênea. Nesse contexto, Paulo Barreto buscou redimir o particular revelando ao seu público leitor o que ainda existia de peculiar dentro da cidade cada vez mais homogênea. Foi assim com *As religiões do Rio*, reportagens que trouxeram à tona as crenças que conviviam com o catolicismo oficial, com *A alma encantadora das ruas*, onde revelou as pequenas profissões e os mistérios que sobreviviam na cidade.

Este enfoque é reforçado pela maneira com que o *flâneur* lê o espaço público buscando apreender cada detalhe. A multidão é para ele um agregado de indivíduos e não a massa informe. A cidade se apresenta como um discurso dinâmico e não fixo. O mistério urbano gerado pela multidão desconhecida espalhada pelo espaço labiríntico da grande cidade convida o *flâneur* a decifrar o seu enigma. Para Baudelaire²⁸, só aquele que conhece as ruas, que se enfia na multidão mantendo sua privacidade, só aquele que faz da rua seu gabinete e que detém a chave da rua pode dominar a ciência da observação. Só a quem andava pela rua, com ela se inebriava e nela se perdia como num labirinto sem se afligir, era dada a capacidade de se integrar à multidão e, ao mesmo tempo, dentro dela se sentir isolado, capacitado a observar essa mesma multidão. Esse observador não era outro senão o *flâneur*.

Observando cada indivíduo dentro da multidão o *flâneur* capta situações inesperadas e poéticas. No soneto “A uma passante”, Baudelaire apresenta um aspecto da multidão que ao mesmo tempo que possibilita uma visão fascinante, a afasta rapidamente.

²⁷ RIO. 1920. p. 125-126

A rua em torno era um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

(...)

Que luz... e a noite após! - Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!²⁹

Numa das crônicas da coluna *Cinematographo*, Joe narra um caso bastante semelhante, porém, ele não é um dos envolvidos, mas apenas observador da cena:

Vinham em sentido contrário os dois. (...) Quando passaram por perto um do outro, olhos fitos nos fitos olhos numa atração brusca. (...) Quase se roçaram. E nesse segundo juntos, ambos sentiram uma grande angústia pelo peito adentro, como a dor inconsolável de ter perdido o que para sempre é impossível reaver.³⁰

A grande cidade possibilita o encontro, mas nela o risco do desencontro é muito mais notório. O casal que se cruza por um instante no meio da rua dificilmente se encontrará outra vez.

Andando pelas ruas, dando conta de tudo à sua volta, o observador, na pele de escritor, monta um panorama da vida da cidade. O gênero mais característico apresentado como resultado dessas observações eram as fisiologias, fascículos de bolso para a venda nas ruas, que se ocupavam da descrição dos tipos urbanos que se encontravam por toda a cidade. As fisiologias serviram muito para acalmar a insuportável inquietação da troca de olhares e da proximidade física que a cidade impunha, o sentimento de ameaça que era viver entre desconhecidos, no meio da multidão. O fisiologista, esse cronista da *flânerie* cumpria dois papéis: o de observador da cena urbana e de apaziguador de conflitos gerados pela vida frenética na urbs.

²⁸ BAUDELAIRE. “O pintor da vida moderna”. IN: _____. 1995. p. 857

²⁹ IDEM. “A uma passante”. IN: _____. 1995. p. 179

³⁰ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 10 de novembro de 1907. p. 1

Paulo Barreto em sua *flânerie* pelas ruas do Rio de Janeiro cumpriu também estes papéis. O cronista lia os signos da cidade, os interpretava e em seguida os apresentava aos leitores.

E a artéria que leva ao coração, caminho de todos os segredos, João o descobre: é a rua. Baixando dos salões e ficando morada na rua, João vai descobrir que ali a poesia está por todos os lados e que basta flunar pelas ruas para fazê-la brotar. João flana pela cidade. João do Rio é um *flâneur*.³¹

Mas a cidade não parava de crescer e produzir problemas sociais de toda ordem. Diante desses contrastes acentuados, foi em busca do que chamou os “livres acampamentos da miséria”, onde descobria o reverso da modernização. A maneira com que olhava a cidade muitas vezes assemelhasse a de um secreta, que se infiltra pelos becos estreitos, que vaga pela noite, que perscruta as casas de cômodos em busca da cidade oculta.

É como se a cidade fosse, para Paulo Barreto, um grande enigma, e ele fosse construindo seu desvendamento através do desvendamento da alma de cada um de seus personagens e da própria alma da cidade.³²

O cronista, como o detetive, é leitor do texto da cidade e descobridor de seus signos, principalmente aqueles ocultados pelo desejo de só ostentar o que é conforme o espírito do tempo. Mas enquanto o detetive vasculha o labirinto da cidade em busca de um culpado, aquele que violou o pacto urbano, o cronista, desobrigado de achar culpados, mete-se na multidão para descobrir temas e tipos.

Ambos se debruçam sobre os mistérios da cidade a fim de dar-lhe/captar-lhe um sentido. O que os diferencia é o que cada um faz com o saber que acumula sobre a cidade. O cronista transforma esse saber numa reflexão sobre o ser e o estar na cidade; já para o detetive esse saber se transforma em algo utilitário, na medida em que servirá para recompor a ordem perdida, suscitada por aquele que se meteu no meio da multidão com o fito de mascarar sua identidade.³³

Refletir sobre o ser e o estar na cidade na época de Paulo Barreto é, além de pensar sobre a questão da capitalidade e do cosmopolitismo, perceber a influência e as modificações causadas pela introdução de muitos aparatos técnicos no cotidiano de seus habitantes.

3.2. A estética do progresso

³¹PECHMAN. 2002. p. 329

³²IDEM. Ibidem. p. 331

³³IDEM. Ibidem. p. 332

A renovação que Paulo Barreto imprimiu em suas crônicas estava profundamente vinculada aos fatores relacionados ao progresso técnico da época. A literatura da *Belle Époque* tanto representa a técnica, tematizando os novos aparatos, como se apropria de procedimentos característicos das técnicas modernas. Porém, nem sempre onde se trata diretamente dessas mudanças existe transformação significativa nos procedimentos literários, e nem sempre onde se tenta recobrir processos de reprodução, linguagem e diagramação da nova imprensa empresarial existe de fato uma técnica literária outra. No livro *Cinematógrafo de letras*, Flora Sussekind trabalha com a relação entre a literatura e a técnica a partir de três procedimentos básicos.

Ao lado da tentativa de aproximar a escrita literária da linguagem jornalística, de capturar a velocidade da movimentação mecânica ou a ‘fiel reprodução da vida’ das imagens obtidas pela fotografia e pelo cinematógrafo, de figurar a impressão de aceleração na passagem do tempo que se acentuara desde os anos 80 do século passado, houve outros confrontos menos miméticos entre forma literária e artefatos técnicos modernos.³⁴

Além da imitação, os outros dois procedimentos que interferem de modo decisivo no modo de produção e reprodução cultural no país são a estilização e o deslocamento.

Segundo a autora a imitação consiste no “aproveitamento de gêneros, dicção e personagens-penas-superfície, característicos de jornais e revistas ilustradas” na prosa de ficção e nas crônicas; no recurso ao gancho e ao noticiário no folhetim; e na *mimesis* da linguagem jornalística.

Na estilização os próprios contatos com a indústria e o mercado transformam a linguagem literária. Esse procedimento inclui tanto a re-elaboração de recursos do jornalismo e a conversão da ‘experiência de choque’ diante da modernização numa série de interjeições, exclamações e vocativos, isto é, num espanto ornamental; quanto a ênfase na idéia de artesanato literário, teatralizando uma oposição à padronização industrial.

No deslocamento predomina o procedimento contrastante. Operando fundamentalmente em três direções, privilegia personagens, objetos e sentimentos de algum modo fora do contexto. O deslocamento temporal pode

³⁴ SUSSEKIND. 1987. p. 89-90

se dar de duas maneiras: na escolha do gênero, como a narrativa histórica ou memorialista, ou na estruturação da narrativa, que opõe a lentidão do tempo narrado à ‘pressa de acabar’ que orientava o cotidiano da época. Uma outra forma de deslocamento é o espacial, representado pelas obras regionalistas. Procedimentos diversos que sugerem a própria oscilação como traço característico do período de transição.

No romance *Vida Ociosa*, Godofredo Rangel descreve as virtudes de um velho gramofone que emite ruídos de trovões e tempestades. O que elogia não é a capacidade de reprodução mecânica de sons previamente gravados, mas o que foge ao mundo da técnica e se aproxima da natureza. O procedimento contrastante se dá na representação de uma das inovações técnicas modernas mais populares no país, para neutralizar sua importância em meio aos casos e lembranças que se sucedem no tempo lento do romance.

Lima Barreto, por sua vez, trata diretamente da imprensa empresarial e dos artefatos mecânicos modernos numa perspectiva crítica. Em um de seus romances mais conhecidos, *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, faz uma representação impiedosa da imprensa empresarial e dos jornalistas que nela atuam. No entanto, apesar de ter recusado alguns traços estilísticos da escrita jornalística, como os ganchos e as frases de efeito, re-elaborou recursos do jornalismo, como a redundância, transformando-os em mediações para uma estética popular do romance.

No caso de Olavo Bilac a situação é mais contraditória. Apesar de ter colaborado com inúmeros jornais e revistas, parecia desprezar o ofício de jornalista e de cronista, para ele profanadores da arte. O escritor buscou então separar o artista do homem de jornal. Se no folhetim recorria necessariamente ao gancho e nas crônicas mais despretensiosas usava uma dicção objetiva, nos textos que pretendia artísticos, as poesias principalmente, recorria a muitos vocativos e ao palavreado vistoso. Contradição que aparece na sua resposta ao inquérito de João do Rio, *O momento literário*. Ao ser questionado sobre a influência do jornalismo na literatura da época, Bilac diz que

O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal - porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade. (...)

Oh! sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!³⁵

O poeta reconhece a necessidade de profissionalização através da imprensa e sua própria relação de dependência com o jornalismo, mas julga essa relação como um fator negativo para a arte.

Já Paulo Barreto, atribuía contornos sedutores aos novos meios de reprodução, impressão e difusão, deixando-se marcar tecnicamente por eles. A começar pela adoção de gêneros próprios da imprensa empresarial que se firma na virada do século, como a reportagem, as entrevistas e a crônica. Com exceção de alguns contos, peças de teatro e dois romances, toda a produção do escritor é composta de gêneros jornalísticos, principalmente, se levarmos em conta que sua crônica muitas vezes se aproxima bastante da reportagem.

As inovações técnicas introduzidas na imprensa na virada do século, vão transformar também a crônica, que registra e tematiza a modernização e as novidades do tempo com uma linguagem cada vez mais simples. Vejamos o início da crônica publicada em 29 de setembro de 1907:

Os jornais noticiam agora um desejo do chefe da segurança, que devia ter o auxílio e a boa vontade de toda a gente. O chefe de segurança nem sempre seguro das suas determinações, propõe-se a impedir um pouco a exploração das crianças.³⁶

A linguagem utilizada pelo cronista é clara e direta como a linguagem do noticiário. Esta crônica, como outras da coluna *Cinematographo*, se aproxima do texto jornalístico não só pela sua simplicidade, mas também pelo próprio caráter noticioso do relato. Joe apresenta ao leitor a sua opinião sobre a decisão do chefe de segurança, não sem antes retomar o fato já noticiado pelos jornais. Nesse sentido, sua coluna se apresenta como uma revista semanal que comenta os principais acontecimentos da semana para o público que só lê o jornal aos domingos.

Ao mesmo tempo que a vida na cidade começa a ficar mais corrida e apressada, a propagação do uso da imagem fotográfica e a adoção de recursos jornalísticos como a manchete e as legendas modificam a relação do

³⁵ RIO. 1905. p. 10-12

leitor com o conteúdo do jornal. A leitura torna-se uma atividade mais simples com o destaque que é dado aos títulos e a fotografia legendada passa a trazer a informação de forma quase instantânea. Com essas modificações perdem espaço os textos pesados e prolixos da imprensa do século anterior e

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 a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico.³⁷

A leitura do jornal ter-se tornado uma atividade mais apressada é apenas mais um aspecto de uma reviravolta bem mais ampla na percepção dos habitantes da cidade. Paulo Barreto não só tratou dos artefatos técnicos modernos como, consciente da transformação no modo de olhar que operava então, teve sua produção marcada pelas novas técnicas de reprodução, impressão e difusão.

Cinematógrafo no crânio: com isso João do Rio parece representar o triunfo de uma percepção distraída e fragmentária por parte de leitores e espectadores.³⁸

A remodelação urbana e o esboço de um horizonte técnico nas grandes cidades fizeram-se acompanhar de uma tensão entre concepção de mundo baseada na idéia de natureza e percepção que começava a ser mediada com mais frequência pela imagem técnica e a idéia de um mundo-figurino. A violenta mutação nas coordenadas espaço-temporais causada pelas aceleradas reformas urbanas, pela introdução dos bondes elétricos, dos automóveis, pela ampliação da rede ferroviária, pela difusão de tabuletas de anúncios pelas ruas e fachadas, pela a vivência do tempo como velocidade, parecem deitar por terra uma visão estável do mundo, uma percepção da paisagem cotidiana como natureza, instaurando no seu lugar, a instabilidade e a técnica. A cidade tornou-se o cenário repleto de imagens e personagens que passavam sem deixar marcas. O cronista perambulava pelas ruas observando essas cenas do cotidiano sem se demorar em um tema, pois logo em seguida haveria outro, merecedor de uma crônica.

³⁶ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 29 de setembro de 1907. p. 1

³⁷ SUSSEKIND. 1987. p. 38

³⁸ IDEM. *Ibidem*. p. 45

No livro *Cinematógrafo*, João do Rio classificou o homem de seu tempo, sempre apressado, como o *Homus cinematographicus*, que

acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. (...) comparado ao homem do século passado, é um gigante de atividade.³⁹

O homem cinematográfico percebe o mundo como fragmentos de imagens que se sucedem vertiginosamente e que não lhe permitem refletir. A percepção do mundo, mediada pela técnica, surge montada como uma fita ou editada como um jornal.

Todas as descobertas de há vinte anos a esta parte tendem a apressar a vida. O automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento encurtando a distância e guardando as vozes para não se perder tempo, são bem os símbolos da época.⁴⁰

O automóvel é um dos artefatos preferidos de Paulo Barreto para alegorizar as transformações daquele período, inclusive as transformações operadas por ele em seus textos. O automóvel é o “monstro transformador”⁴¹ que simplifica a linguagem, corroendo a retórica ornamental com o mundo da linguagem telegráfica, economiza o tempo e encurta o espaço. Outro artefato que aparece constantemente na obra do escritor é o cinematógrafo. Título da sua coluna na *Gazeta de Notícias* e do volume de crônicas que publicou, o cinematógrafo é apresentado algumas vezes como uma técnica análoga ao texto da crônica ou ainda como metáfora da própria vida.

Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é:
- Precisamos acabar depressa.⁴²

Automóvel e cinematógrafo representam a velocidade e a fragmentação características daquele tempo. Os dois artefatos estão constantemente presentes no texto de Joe, que encontra em ambos a analogia para a nova percepção dos indivíduos. Automóvel e cinematógrafo são os ícones da vertigem da vida na cidade moderna, onde os indivíduos já não se detêm em uma determinada cena, pois logo vem outra e mais outra, num turbilhão de imagens que passam diante de seus olhos.

³⁹ RIO. 1909, p. 386-387

⁴⁰ IDEM. Ibidem. p. 386

⁴¹ IDEM. 1911. p. 20

⁴² IDEM. 1909. p. 386

A crônica, para Paulo Barreto, havia se tornado um gênero gêmeo da cinematografia.

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 sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematografia, - um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador, é personagem arrastado na torrente de acontecimentos. Esta é a sua ficção, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões(...).⁴³

Sua crônica se apresenta como um conjunto de fragmentos que podem ser comparados ao conjunto de cenas que compõem uma fita cinematográfica, como já ficou apontado. Se antes a crônica já era uma sucessão de imagens, como instantâneos sobrepostos, Paulo Barreto dá movimento e ritmo a essas cenas.

Cinco horas. Cavé. *Five o'clock tea*, interior branco e ouro. Decorações de nuances dessas cores que parecem congestões do branco e desmaios do ouro. Espelhos. Sala pequena, portas envidraçadas.

- Um thé!

- Dois thé!

Comandam *elles*. Uma senhora ao fundo vira-se - está preparando mais um *samovar* alimentador do estrangeirismo indígena.⁴⁴

A situação é descrita em fragmentos que compõem a cena: a hora, o local, características do ambiente, são dados de forma rápida e direta. Joe transforma a técnica de narração procurando dar conta de uma situação complexa com o mínimo de palavras. Podemos imaginar toda a cena das duas senhoras, elegantes e *snoobs* pedindo um chá em um ambiente igualmente refinado e ainda uma terceira que se vira para fazer o mesmo, sem que o autor precise ornamentar o texto com qualificações. Como no cinematógrafo, as cenas são dadas e compete ao leitor/espectador tirar suas próprias conclusões, com a vantagem que no texto a imaginação fica ainda mais livre para recompor os fragmentos da cena.

Vale lembrar que Flora Sussekind chama a atenção para o fato de que só se encontra literatura-de-corte na prosa modernista, mas que, se para Artur Azevedo o que interessa no cinema é a mera capacidade de registro de um meio neutro, sem materialidade e linguagens próprias, João do Rio “percebe

⁴³ IDEM. s.d. p. 8

⁴⁴ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 25 de agosto de 1907. p. 1

que a técnica não é tão neutra e que depende diretamente do olhar do operador”.⁴⁵

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. Tudo que o ser humano realizou, não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instrutivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas.⁴⁶

⁴⁵ SUSSEKIND. 1987. p. 138

⁴⁶ Joe [Paulo Barreto]: *Cinematographo*. IN: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 9 de maio de 1909. p. 1