

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Marcel Antonio Verrumo

**REPÓRTER-CRONISTA DA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA:
O JORNALISMO VERTIGINOSO DE JOÃO DO RIO**

Bauru
2014

Marcel Antonio Verrumo

**REPÓRTER-CRONISTA DA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA:
O JORNALISMO VERTIGINOSO DE JOÃO DO RIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da área de concentração Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Unesp, campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de mestre em Comunicação Social, sob orientação do Professor Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

Bauru
2014

Marcel Antonio Verrumo

**REPÓRTER-CRONISTA DA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA:
O JORNALISMO VERTIGINOSO DE JOÃO DO RIO**

Área de Concentração: Comunicação Social

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Presidente e orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Instituição: Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Avaliador 1: Arlindo Rebechi Júnior

Instituição: Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Avaliador 2: Orna Messer Levin

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Bauru
2014

Verrumo, Marcel Antonio.

Repórter-cronista da *Belle Époque* carioca: o jornalismo vertiginoso de João do Rio / Marcel Antonio Verrumo, 2014

138 f.

Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade Arquitetura Artes e Comunicação, Bauru, 2014

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MARCEL ANTONIO VERRUMO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DO(A) FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO DE BAURU.

Aos 29 dias do mês de agosto do ano de 2014, às 14:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profa. Dra. ORNA MESSER LEVIN do(a) Departamento de Teoria Literária / Universidade Estadual de Campinas, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de MARCEL ANTONIO VERRUMO, intitulado "Repórter-cronista da Belle Époque carioca: o jornalismo vertiginoso de João do Rio". Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES


Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR


Profa. Dra. ORNA MESSER LEVIN

VERRUMO, Marcel Antonio. **Repórter-cronista da Belle Époque carioca: o jornalismo vertiginoso de João do Rio**. 2014. 138 f. Dissertação de Conclusão (Mestrado em Comunicação Midiática) – FAAC – Unesp, sob orientação do prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões, Bauru, 2014.

RESUMO

Esta pesquisa estuda analítica e interpretativamente os textos do jornalista-escritor Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio (1881-1921), reunidos nos livros *As religiões do Rio* (1905), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Vida Vertiginosa* (1911). Escrevendo narrativas com características da reportagem moderna e da crônica, João do Rio, um dos profissionais de imprensa mais lidos da época, registrou um período de modernização do Rio de Janeiro, então capital federal. No embate com seus textos, refletimos sobre suas contribuições – narrativas e históricas – à reportagem brasileira moderna, dissertamos sobre como se caracterizam em sua obra a figura do narrador, a composição dos personagens, o registro dos espaços e as construções temporais. Metodologicamente, recorreremos às teorias do jornalismo e da literatura.

PALAVRAS-CHAVE

João do Rio; Reportagem; Crônica; História do Jornalismo

VERRUMO, Marcel Antonio. **Reporter-chronicler of the Belle Époque Rio: journalism giddy in João do Rio. 2014.** 138 p. Dissertation Completion (Master in Communication media) - FAAC - UNESP, under the guidance of prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões, Bauru, 2014.

ABSTRACT

This research studied analytically and interpretively texts of the journalist-author Paulo Barreto, known as João do Rio (1881-1921). The books *As religiões do Rio* (1905), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) and *Vida Vertiginosa* (1911) were chosen to compose this research . Writing narrative features of modern reportage and chronic, João do Rio, one of the most widely read professional journalists of his time, experienced a period of modernization of Rio de Janeiro, then the federal capital. In the clash with their texts, this research consider on their contributions - and historical narratives- for the Brazilian modern story and discuss how to characterize his work over the figure of the narrator, the composition of the characters, the recording of temporal spaces and buildings. Methodologically, we will use the theories of journalism and literature.

KEYWORDS

João do Rio; Reporting; Chronicle; History of Journalism

A quem ainda busca a notícia nas ruas.

AGRADEÇO

À **Rosana**, ao **Sérgio** e ao **Léo**,
por tudo e por esse tudo ser tanto.

Aos **amigos**
da escola, do trabalho, da vida e, sobretudo,
à **Lilian**, ao **Fábio** e ao **Lucas**, à **Nádia**.

À **Capes**,
pela bolsa.

Ao **Bulhões**,
pela confiança.

Ao **Arlindo** e à **Orna**,
pelas contribuições valiosas.

Ao **João do Rio**,
pelo legado.

À **Unesp**,
por me inspirar sonhos tão bonitos.

Ao **porvir**,
por se apresentar possível.

“Eu amo a rua.”

João do Rio, em **A Alma encantadora das ruas**, em 1908.

“O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolhas.

Um corpo-a-corpo com a vida brasileira.”

João Antônio, em **Malhação do Judas Carioca**, em 1976.

“Escrever, para mim, é um ato físico, carnal.”

Eliane Brum, em **O olho da rua**, em 2008.

SUMÁRIO

Introdução

1 De uma vida vertiginosa

2 Da alma encantadora das ruas cariocas

3 Do momento jornalístico dos 1900

4 Do contexto ao texto, flanando pelo *corpus*

5 Do *flâneur*-repórter, o narrador em João do Rio

6 Dos personagens modernos

7 Do registro de um tempo

8 Dos becos aos salões

Considerações Finais: do tempo da carta ao do táxi

Referências Bibliográficas

Introdução

Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1910 ¹

É dia de festa, de celebrar a modernidade, de prestigiar a literatura. Nessa manhã, ternos, casacos e chapéus europeus deixam os guarda-roupas para vestir políticos, madames, literatos. Diante do prédio do Silogeu Brasileiro, na praia da Lapa, no Rio de Janeiro, os convidados, vestidos a caráter – e, nesse caso, o caráter indica um estilo de moda europeia – começam a chegar antes das 8h30, horário do início da cerimônia. É dia de um dos eventos culturais mais importantes do ano e toda elite não poderia deixar de marcar presença. Nobres senhoras desfilam seus chapéus parisienses e são acompanhadas pelos olhares de desejo dos homens. Também há ministros de estados e até o homem à frente do Palácio do Catete, Hermes da Fonseca, o presidente do Brasil. Todos sentados, ao som de um burburinho. A música anuncia o início da sessão. As vozes silenciam. É o início da cerimônia de imortalização do escritor-jornalista João do Rio, eleito para assumir a cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras (ABL) alguns meses antes, em 7 de maio.

O escritor-jornalista Medeiros de Albuquerque, secretário-geral da ABL, substitui o presidente da instituição, Rui Barbosa, que não pôde comparecer, alegando problemas de saúde. Após um discurso conciso de Medeiros, o imortal Afonso Celso adentra-se no salão acompanhado de um homem baixinho, mulato, gordo. É João do Rio que, noites antes, pôde ser visto vagando por salões luxuosos da capital federal vestindo volumosas calças, semelhantes às de um burguês francês dos 1800, e adentrando os subúrbios para conversar com pais de santo. Laurinda Santo Lobo, nobre mecenas que investe na carreira de João do Rio, está à frente do palco, acompanhada de um grupo de amigas, jogando pétalas de rosa nos dois. Os recém-chegados são ovacionados pela plateia.

Afonso e João Paulo Alberto Coelho Barreto, nome do homem que se esconde por trás do pseudônimo João do Rio, apresentam à elite carioca a vestimenta que se tornaria símbolo da ABL, o fardão. É a primeira vez que um escritor adentra-se na sessão com a tradicional roupa verde-escura com bordados de ouro, que representam os louros, completado

¹ Na Introdução e nas Considerações Finais: do tempo da carta ao do táxi, são incluídos trechos narrativos aos dissertativos. Em uma espécie de reconstituição literária, busca-se, nestas partes, construir imagens do universo social em que João do Rio estava inserido, complementando as análises teóricas e narrativas que sustentam o trabalho.

por um chapéu de veludo preto com plumas brancas. Com esse traje, João do Rio, famoso por seu guarda-roupa rebuscado, parece mais do que nunca ser João do Rio. O público, novamente, silencia. As pétalas param de cair sobre os dois escritores.

Meus Senhores:

Por uma certa manhã dos fins do século passado – quase quatro lustros antes da terminação desse memorável século da ciência, da luz e do positivismo – um jovem poeta de Maceió resolveu acompanhar a bordo três amigos, que de viagem se faziam para a Corte, capital do Império. O poeta era belo mancebo tropical. Alto, elegante, bíceps gigantes, largo busto com o desabrocho da cintura estreita, longas mãos, cabeleira crespa formavam-lhe a beleza máscula; e quando ria, um riso jovial, entre a ironia satisfeita e a ingenuidade irônica, mostrava aos que o ouviam uma esplêndida dentadura de trinta e dois belos dentes. Era forte, era são, esse mancebo amável. Chamava-se Sebastião Cícero dos Guimarães Passos.²

Não diz o protocolo, mas é como se o dissesse, já que se trata de uma norma interiorizada: quando alguém entra para a ABL necessita discorrer, no discurso de posse, sobre o papel de seu antecessor nas Letras nacionais. Diante da multidão, João do Rio – mesmo que exibindo a ironia perante aquele que não compartilha dos seus princípios estéticos – remete ao tempo dos escritores românticos e boêmios para caracterizar a produção intelectual daquele que legou a cadeira que seria sua, Guimarães Passos. “A boêmia! A boêmia é uma feição transitória da mocidade, que deve ser brevíssima. Nela desperdiçamos energias e criamos a hostilidade ao ambiente real. [...] A nossa arte, propriamente nacional, começou nesse período, de maneira que tomou o vício como qualidade fundamental.”³

No entanto, quem não se distrai com o chapéu de Santo Lobo no auditório pode notar que a figura de Guimarães Passos não aparece no discurso apenas para ser elogiada, mas se apresenta como uma metonímia: é como se Guimarães, o autor que tinha deixado a cadeira fosse a materialização de um momento literário que estava sendo encerrado. “Mas veio a República. [...] Os militares tomaram as posições e os poetas cuidaram de também ter o seu pedaço humano. Não houve mortos. Houve apenas um desaparecimento definitivo: o da boêmia. A boêmia literária faleceu para sempre depois de sua crise hiperestésica. Os ideais transformaram-se.”⁴

² RIO, João do. **Discurso de Posse**. Rio de Janeiro: 1910. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8386&sid=261>> Acessado em 31 de maio de 2013.

³ Idem.

⁴ Idem.

Paulo Barreto “usa” Guimarães Passos para sustentar sua tese: a de que produção literária brasileira viva uma nova fase, representada pela saída de um boêmio da cadeira 26 e pela entrada de um homem dos “novos tempos”, fruto de um contexto histórico nascente. Continua João do Rio:

À Academia aprouve eleger-me para ocupar a vaga aberta pela morte do poeta. É de estilo em tais solenidades não deixar o recipiendário de agradecer, cheio de modéstia humilde e às vezes longa, a honra merecida. A honra foi para mim imensa. Seria faltar à verdade visível negar a minha comoção. Mas eu chego muito jovem – o que não é, aliás, tão visível – a uma Academia muito moça para poder abreviar o agradecimento. À juventude tudo se perdoa, menos a pretensão de parecer velho. Nada mais pretensioso do que abusar da ponderada modéstia da velhice.⁵

A eleição de João do Rio para a Academia não foi dos processos mais fáceis. Embora fosse um dos escritores mais lidos do país e já tivesse lançado obras muito comercializadas para os padrões da época, como *As religiões do Rio*, *A alma encantadora da rua* e *Cinematógrafo*, narrativas que oscilam entre o gênero crônica e reportagem, *Chic-chic* e *A última noite*, textos teatrais, e *O Momento Literário*, uma série de entrevistas sobre a situação da Literatura Nacional do início dos novecentos, Paulo Barreto fora preterido nas duas ocasiões em que disputara uma cadeira. Entretanto, em 1910, os ventos pareciam soprar a favor do *flâneur* carioca. Em setembro do ano anterior, o poeta Guimarães Passos – para deleite dos ambiciosos – falecera em Paris, deixando a cadeira 26 disponível. À sua vaga, candidataram-se o general Dantas Barreto, apoiado pelo imortal Coelho Neto, e João Pereira Barreto, sugerido por Silvio Romero. João do Rio lança-se em novembro, esperando ser apoiado por Coelho Neto, com quem mantinha um relacionamento de amizade, já havia elogiado publicamente e que já entrevistara para *O momento literário*. No entanto, como era um ano de eleições e de forte agitação política, o apoio veio de dois “imortais” inesperados, Rui Barbosa e Medeiros e Albuquerque:

Em agosto, com a definitiva negativa do barão do Rio Branco, os antimilitaristas chegaram a um acordo em torno de Rui Barbosa, escolhido para enfrentar Hermes nas urnas. Pela primeira vez desde a proclamação da República, o Brasil assistiu a algo semelhante a uma disputa eleitoral, a campanha “civilista”, pregando o voto secreto, as reformas cambial e eleitoral, o incentivo à educação e outras reivindicações ainda hoje não atendidas, salvo a primeira. [...] *A Gazeta de Notícias* e *O correio da manhã* apoiam o senador [Rui Barbosa]; *O Paiz* e *A Tribuna* sustentam o general [Hermes da Fonseca]. João do Rio, antiautoritário por princípio, e ainda por

⁵ Idem.

cima o grande nome da *Gazeta*, apoiou os civilistas. [...] Não esqueçamos que Rui Barbosa era agora também o presidente da Academia e seu secretário-geral Medeiros e Albuquerque, coordenador da Grande Comissão Popular, nome que os civilistas adotaram no Rio. [...] Estava assim criado um ambiente cada vez mais favorável ao autor de *A alma encantadora das ruas*.⁶

Diante dos concorrentes, Dantas Barreto resolveu retirar sua candidatura. Rui Barbosa perdeu nas urnas para a presidência, mas conseguiu eleger para a Academia Brasileira de Letras, em 7 de maio de 1910, João do Rio com 23 votos contra 5 conquistados por Pereira Barreto. Foi uma circunstância política que abriu as portas para o reconhecimento de artistas em sintonia com um novo momento estético e cultural:

Nunca houve na vida humana um momento igual ao presente, o momento em que todos são poetas e a poesia vive nos menores gestos, nas menores ideias em cada canto, em cada corpo, em cada cidade. O ritmo mecânico regra como uma apoteose a beleza, todos os delírios, o do prático que descobre, o do rico que esbanja, o do ladrão que mata, o do anarquista que incendeia, o da mulher que perde, o da multidão que treme com a fúria da satisfação na beleza. Tudo quanto parecia impossível ao mundo antigo e não passava de símbolo e de ficção, a imensa e infinita aspiração dos homens desde os árias para conhecer e fixar, domar os elementos, criar, gerar, inventar, realizar, descobrir o mundo onde habita e os outros mundos e o seu próprio ser e a sua própria alma, sentir o inanimado, e animar o aço, descer ao oceano, subir aos ares, consciente e seguro – tudo o homem realizou, materializando o sonho. [...] A aspiração dos artistas novos seria a de fixar através da própria personalidade o grande momento de transformação social da sua pátria na maravilha da vida contemporânea; a de refletir a vertiginosa ânsia de progresso, esse aspecto incompleto, pouco constituído, agregado heteróclito de apetites bárbaros e delicadezas civilizadas da raça agora; a de agravar o instante em que os velhos sonhos afundam, com todas as valetudinárias superstições de outrora, inclusive a da moral, na eclosão de uma vida frenética e admirável.⁷

De fato, João do Rio parece estar em sintonia com o momento literário e jornalístico pelo qual a cultura nacional passava no início dos novecentos. O escritor que assumia a cadeira legada pelo boêmio Guimarães Passos era um escritor representante do seu tempo, atento às transformações técnicas pelas quais sua sociedade passava, ao novo universo de leitores que se formava, à produção cultural europeia importada para o Brasil. Em contato com o que estava sendo produzido no exterior, Paulo Barreto trouxe ao universo das Letras nacionais e à imprensa novidades que as modernizariam.

⁶ RODRIGUES, 1996, p. 103-105

⁷ RIO, João do. **Discurso de Posse**. Rio de Janeiro: 1910. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8386&sid=261>> Acessado em 31 de maio de 2013.

Na manhã de 12 de agosto de 1910, estava sendo imortalizado o profissional que, no universo literário, escreveu crônicas que são uma radiografia de sua época; no teatro, pôs em cena tipos das diversas camadas de sua sociedade; na imprensa, foi um dos responsáveis pela modernização dos jornais, o homem que abandonou a redação e saiu às ruas em busca da notícia, o “pai da reportagem no Brasil”.⁸

Diante da plateia animada, João do Rio encerrou seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras com:

Não quisestes em tal hora, senhores meus, chamar para vossa companhia e para a cadeira de Laurindo Rabelo alguém que como Laurindo e Guimarães fosse na vida o prisma azul, por onde não se vê a vida. Quisestes, ao contrário, o espectador incompleto dessa sociedade que se constitui. Em vez da obra perfeita e de saber conhecido, tomastes como exemplo da época na Academia aquele que fixa tumultuariamente alguns aspectos do esplêndido espetáculo. A ironia é também incentivo, quando generosa. Há intenções sutis que esperançam e delíam. Ao entrar na Academia, sob o louro deste acolhimento, quero ver apenas no vosso gesto para o companheiro muito jovem a doce e boa ironia de um incentivo amigo.⁹

Saudando a modernidade e dialogando com os ideais estéticos de seu tempo, João do Rio é aplaudido pela alta sociedade presente no prédio do Silogeu Brasileiro. Acalmado os ânimos, chega a hora de outro fardado discursar, o imortal Coelho Neto:

A Academia acaba de abrir as suas portas aos novos; bom é que assim seja para que se não insista em dizer que, nesta Casa, onde assistem – e excluo-me da referência – os espíritos superiores da nossa literatura, tudo é gélido e retransido e pelos cantos, enconchadas em sono veternoso, jazem ancianias tórpidas que, ao estremunharem, resmungam conceitos serôdios, esmoem versos cediços, bradam contra a irreverência dos moços e, cabeceando, recaem na moderna, arrepanhando às gelhas e aos perigalhos as pontas da túnica. Bem é que venha a mocidade ver como aqui se vive e trabalha, e trazer-nos o seu ardor, o sol do espírito, que é o entusiasmo e o sonho, que é a flor que nos perfuma e alegra a vida árida e triste. E a Mocidade aí está. Alas à Primavera!¹⁰

Fazendo-se “alas à primavera”, entre aplausos fervorosos, Laurinda Santo Lobo deu sinal para que suas amigas voltassem a jogar pétalas ao novo membro da Academia

⁸ MEDINA, 1978.

⁹ RIO, João do. **Discurso de Posse**. Rio de Janeiro: 1910. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8386&sid=261>> Acessado em 31 de maio de 2013.

¹⁰ NETO, COELHO. **Discurso de Recepção ao Acadêmico Paulo Barreto**. Rio de Janeiro: 1910. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8387&sid=94>> Acessado em 31 de maio de 2013.

Brasileira de Letras. O final da cerimônia foi como o leitor já deve imaginar: cotovelos de um lado, chapéus atrapalhando a visão de outro, empurrões. Todos queriam cumprimentar o novo membro da Academia, o novo imortal.

Embora tenha sido um dos escritores mais lidos de sua época, o nome de Paulo Barreto ficou décadas numa espécie de semiesquecimento após sua morte, em 1921, às vésperas da revolução modernista. Nas últimas décadas, no entanto, sua obra parece ter sido “resgatada” e revalorizada com ânimo. “Livros e artigos têm destacado sua importância para a cultura brasileira, para a história de nossa imprensa jornalística, situando-o como o ‘cronista da nossa Belle Époque’, iniciador do jornalismo investigativo no país e até reconhecendo, tacitamente, que sua obra não deveria ficar de fora do cânone da própria literatura brasileira”, afirma Marcelo Bulhões¹¹. Todavia, o professor completa que tal apreciação ainda carece ser acompanhada de uma análise crítica e minuciosa e que considerações estéticas como a de que “João do Rio renovou a imprensa, porque misturou gêneros jornalísticos, rompendo paradigmas estabelecidos” (BULHÕES, 2007) devem ser repensadas.

Diante da lacuna de estudos jornalísticos a respeito da obra desse profissional, analisa-se, neste trabalho, a narratividade dos textos de João do Rio. Aqui, disserta-se não apenas sobre aspectos relacionados às categorias narrativas, mas também sobre as configurações da cidade do Rio de Janeiro, da imprensa e dos círculos literários do período plasmados em sua obra. Trata-se de uma dissertação que, de certo modo, faz na obra de João do Rio o que ele fez no Rio de Janeiro de seu tempo: “flana” por suas ruas, observa as personagens que compõem suas esquinas, pinça cenas de seu cotidiano, registra seu tempo histórico. Trata-se de uma avaliação focada na dimensão jornalística da obra, indicativa de sua importância na construção do jornalismo brasileiro moderno, na consolidação do gênero reportagem no país e na identificação da figura do repórter.

Para tal empreendimento, elegeram-se quatro obras, que compõem o *corpus* fundamental do trabalho: *As religiões do Rio* (1905), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Vida Vertiginosa* (1911). Publicados em periódicos cariocas e, em seguida, reunidos em livros, os textos, que oscilam entre a crônica e a reportagem, foram

¹¹ BULHÕES, 2007, p. 78

eleitos por serem considerados os mais representativos¹² da obra jornalística de João do Rio. No entanto, o leitor verá que, ao longo dos capítulos, outras obras do autor são mencionadas, como *O momento literário* (1907), *A profissão de Jacques Pedreira* (1913), *A correspondência de uma estação de cura* (1918), dentre outras.

O “flanar” pela obra do jornalista-escritor estudado inicia-se nos 1900 com três capítulos contendo as bases teóricas que sustentam o trabalho. Em **De uma vida vertiginosa**, disserta-se sobre a vida e a obra de Paulo Barreto. **Da alma encantadora das ruas cariocas** trata do Rio de Janeiro do início dos noventa e de suas transformações políticas, sociais e urbanas. Em **Do momento jornalístico dos 1900**, adentra-se no momento jornalístico e literário de João do Rio e, nele, apresenta-se como a imprensa do período se estruturava.

O capítulo **Do contexto ao texto, flanando pelo corpus** estabelece uma ponte entre o contexto e o texto propriamente dito. Nele, parte-se de uma discussão a respeito de gêneros textuais, particularmente sobre crônica e reportagem, e desemboca-se numa “radiografia” sobre os quatro livros que compõem o *corpus* desta pesquisa.

A segunda parte do trabalho é composta por quatro capítulos nos quais se analisam os textos de João do Rio. Cada um dos tópicos detém-se na análise de uma categoria narrativa (narrador, espaço, tempo e personagem), mas não o faz somente instrumentalizado pela teoria da narrativa literária, uma vez que também se apropria de conceitos da História e das Teorias do Jornalismo. **Do flâneur-repórter, o narrador em João do Rio** trata do narrador em João do Rio e de como se dá a construção da figura do repórter. **Dos personagens modernos** apresenta alguns dos atores sociais presentes na obra. **Do registro de um tempo** trata de procedimentos usados nos textos, mas também de como o narrador-repórter representou seu momento histórico. **Dos becos aos salões** apresenta como se dá a composição dos ambientes nessas narrativas, bem como o vai-e-vem entre o alto mundanismo e o universo dos *bas-fonds*.

¹² Justifica-se a escolha das quatro obras que compõem o *corpus* para a análise. *As religiões do Rio* (1905) é uma série de reportagens reconhecida como um dos registros mais sólidos sobre as religiões e ritos do Rio de Janeiro do início do século XX, guarda textos tidos por órgãos públicos como valiosos na análise da história das religiões africanas no Brasil e, narrativamente, é indicativa de procedimentos jornalísticos e narrativos expressivos no trabalho de João do Rio, como se verá. *A alma encantadora das ruas* (1908), um livro que oscila entre a crônica e a reportagem, talvez seja a obra do profissional estudado mais aclamada pela crítica literária e, com textos como *A rua*, traça um perfil da cidade em transformação, dos hábitos e dos personagens que desfilam pelo Rio de Janeiro. *Cinematógrafo* (1909) e *Vida Vertiginosa* (1911) são duas obras que se dedicam aos registros dos novos tempos e apresentam um narrador que oscila entre o alto e o baixo mundanismo, a crônica e a reportagem, o literato e o repórter, a Monarquia e a República e a velha e a nova cidade, bivalências tão caras a este trabalho.

Trata-se de um trabalho que, em última instância, busca discutir as instâncias narrativas presentes na obra do jornalista estudado, dissertar sobre a dimensão histórica de sua obra ultrapassou os seus 40 anos de sua vida e ainda dá sinais no jornalismo contemporâneo no trabalho de repórteres que, mesmo diante da modernização das redações (acompanhada em cortes de custos) e das possibilidades abertas pelas novas tecnologias, insistem em buscar na rua a notícia, como o fez João do Rio.

CAPÍTULO 1: DO RIO DE JOÃO

João do Rio não nasceu João do Rio. Nem João Lorena, Joe, José Antonio José ou Claude, pseudônimos que tomaria emprestado ao longo de sua carreira como jornalista. João do Rio nasceu João Paulo Emilio Cristovão dos Santos Barretos, em 5 de agosto de 1881, fruto do casamento do professor Alfredo Coelho Barreto e da dona de casa Florência Barreto, ambos da classe média.

Mas, sim, João do Rio nasceu no Rio. Não no Rio com grandes avenidas que cortam os principais bairros, no Rio metrópole. O Rio onde João nasceu era uma espécie de rascunho do que se tornaria o Rio de Janeiro atual: sua área urbana era pouco maior do que o centro histórico; em Laranjeiras, Tijuca e São Cristóvão, algumas casas começavam a ser erguidas; bairros e favelas próximos à artificial Floresta da Tijuca, que fora plantada em 1861, começavam a surgir. A cidade era palco onde políticos, como José do Patrocínio, espalhavam suas ideias sobre questões como a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República etc. O Rio de Janeiro, então capital federal, era uma cidade que via sua malha urbana se expandir, sentia fervilharem novas ideias políticas e culturais e novos atores sociais entrarem em cena.

Desde pequeno, Paulo teve contato com as pautas políticas da época. Batizado na Igreja Apostólica Positivista, instituição fundada por seu pai e amigos, discussões sobre correntes políticas e o Brasil da época estiveram presentes em sua casa por mérito de seu pai professor. A formação política e cultural fez com que, quando apresentado a José do Patrocínio, editor do *Cidade do Rio* e um dos jornalistas mais bem-sucedidos da época, Paulo Barreto conseguisse um espaço para publicar textos e inserir-se no incipiente mercado editorial:

Escrevendo primeiro em algumas revistas sem importância; depois, entre 1898 e 1899, na *Cidade do Rio* de Patrocínio, artigos sob o pseudônimo de Claude, que ficaram esquecidos, embora produzissem certo rumor na época pela truculência e o desassombro com que neles eram hostilizadas muitas figuras de relevo.¹³

Paulo Barreto estreou n' *A Cidade do Rio* em um momento em que o jornal investia em novos talentos. Por criticar a política do presidente Campos Salles, Patrocínio havia perdido uma série de colaboradores de peso, como Bilac, Guimarães Passos e Coelho

¹³ BROCA, 1994 *apud* RODRIGUES, 2000, p. 22

Neto. A solução encontrada para recuperar a credibilidade do jornal e manter o alto nível cultural dos textos foi investir em novos escritores, como Vivaldo Coaray, Joaquim do Salles e, claro, Paulo Barreto.

No entanto, antes de avançarmos na trajetória de Paulo Barreto no jornalismo carioca (e compreender como ele se tornou João do Rio), é necessário explicar como a imprensa se estruturava, buscando evitar, assim, uma interpretação anacrônica do período. No final do século XIX, a imprensa brasileira ainda vivia uma fase conhecida como “artesanal”, expressão cunhada por estudiosos como Nelson Werneck Sodré em *A história da imprensa no Brasil*. Como se verá mais detidamente no **Capítulo 3: Do momento jornalístico dos novecentos**, os jornais ainda não haviam entrado na dinâmica industrial da sociedade capitalista, marcada pela renovação na estrutura tecnológica das gráficas, pela alteração nos métodos de distribuição dos exemplares, pela consolidação de gêneros jornalísticos informativos, como a entrevista, a reportagem e a notícia, em detrimento dos textos opinativos nos quais predomina o tradicional artigo de fundo, pela própria diagramação que dá espaço a ilustrações e não se caracteriza por repetitivos blocos de texto. Em *O Rio de Janeiro de meu tempo*, Luis Edmundo faz uma radiografia da imprensa da época:

O jornal, na alvorada do século, é ainda a anêmica, clorótica e inexpressiva gazeta da velha monarquia (...) poucas páginas de texto, quatro ou cinco (...) paginação sem movimento ou graça. Colunas frias, monotamente alinhadas, jamais abertas. Títulos curtos (...). desconhecimento das manchetes e outros processos jornalísticos (...) Tempo de soneto na primeira página, dedicado ao diretor ou ao redator principal (...) Começa, geralmente, pelo artigo de fundo, de ar imponente e austero, mas rigorosamente vazio de opinião.¹⁴

A virada do século XIX para o XX no Brasil representou uma virada na própria caracterização da imprensa nacional. O jornalismo artesanal, marcado pelo artigo de fundo e pela opinião, começou a ceder espaço a um jornalismo mais pautado na informação. Os periódicos se transformaram em um produto no qual os leitores encontrariam formas de se manter informados sobre o que estava acontecendo no país e do outro lado do Atlântico e, simultaneamente, empresas identificavam-nos como um canal para investirem em publicidade e divulgarem produtos e marcas. Era o início de uma fase de modernização da imprensa brasileira, cujo resultado seria a formação de grandes conglomerados de comunicação controlados por poucas famílias, as quais fariam da notícia um produto colocado à venda.¹⁵

¹⁴ EDMUNDO, 1938, p. 909

¹⁵ MEDINA, 1978

Iniciando sua carreira como jornalista n' *A tribuna*, no qual divulgou seus primeiros textos e, em seguida, publicando n' *A Cidade do Rio*, de Patrocínio, Paulo Barreto começou a galgar melhores posições graças ao prestígio que foi conquistando. Em 1901, passou pela redação de *O dia* e, em seguida, participou da equipe de restauração do *Correio Mercantil*, dirigido por Virgílio Brígida. Essa experiência foi importante para conquistar uma cadeira em uma das redações mais importantes do Brasil republicano, em um dos jornais que seria um dos mais inovadores e influentes do período, a *Gazeta de Notícias*, onde trabalharia por 11 anos.

A renovação da imprensa brasileira começou no *Jornal do Brasil* e na *Gazeta de Notícias*. Esta última, notadamente, divulgou as principais novidades surgidas em Londres e Paris – manchetes, subtítulos, reportagens, entrevistas, caricaturas. A ida de Paulo Barreto para este jornal em novembro de 1903, por indicação de Nilo Peçanha, é uma prova inequívoca de prestígio e vai colocá-lo mais que nunca no “turbilhão” do jornalismo, desta vez para sempre.¹⁶

Paulo Barreto chegou à *Gazeta de Notícias* em um período no qual a cidade do Rio de Janeiro passava por uma série de reformas urbanas. A prefeitura, por exemplo, proibiu a construção e manutenção de hortas e chiqueiros dentro do perímetro urbano; animais sem donos (cachorros e gatos) e pragas urbanas foram exterminados. Concomitantemente, ocorrem grandes transformações na arquitetura e na vida urbanística da cidade, como a construção de grandes avenidas, inspiradas no modelo francês de cidade. O exemplo mais famoso foi o da Avenida Central, que, para ser aberta, precisou que milhares de famílias fossem desalojadas e realocadas em regiões mais periféricas da cidade, um processo que ficou conhecido como “Bota-abaixo”.

Entrando na *Gazeta* nesse momento crucial da história da cidade, o trabalho de estreia de Paulo Barreto para o jornal foi uma série de textos em que comentava fatos cotidianos do Rio e apresentava a opinião de populares sobre a sociedade da época. Foi a coluna *A cidade*, a qual assinou com o pseudônimo X. Esse trabalho, bem como o pseudônimo, só sairia até o início de 1904, não contemplando o período em que se deram fatos importantes como a revolta da vacina – essa só aconteceu em novembro daquele ano. Desse período em diante, Paulo começa a assinar seus textos por trás de uma nova identidade, João do Rio, um dos muitos pseudônimos que adotou ao longo da carreira.

Não existe um consenso sobre o porquê do pseudônimo, mas há algumas hipóteses. A primeira é a de que Paulo Barreto se inspirou no nome de um dos poetas que

¹⁶ RODRIGUEZ, 1996, p. 42

mais admirava, Jean Lorrain (que, por sua vez, é pseudônimo do francês Paul Duval), um dos grandes decadentistas. Há também a sugestão de que o nome é inspirado em um jornalista francês do *Le Figaro* que, nesse jornal, fazia o que ele gostaria de fazer como João do Rio: retratar o cotidiano da cidade. O nome desse repórter francês era Jean de Paris, sonora e estruturalmente próximo ao de João do Rio. Seja como for, algumas considerações são inquestionáveis: ele seria mais popular que o próprio nome do jornalista e, com ele, Paulo Barreto assinaria seus textos mais emblemáticos, primeiramente na *Gazeta*, e depois em outros jornais da imprensa cariocas.

Das reportagens feitas para a *Gazeta de Notícias* saíram os textos que formam o primeiro livro editado por Paulo Barreto. Uma série de reportagens sobre os cultos religiosos da cidade, inspiradas no livro de Jules Bois, deram origem ao volume *As religiões do Rio* (1906), que trouxe para a literatura brasileira material inédito.¹⁷

Já assinados com o pseudônimo de João do Rio, os textos foram publicados entre fevereiro e março de 1904. A frequente comparação com *Les petites de Paris*, de Julien Bois, não se dá ao acaso: além da semelhança dos títulos, as duas caracterizam-se por um narrador que busca conhecer e desvendar curiosidades de cultos pouco conhecidos de uma grande cidade em construção. É como se João do Rio no Rio fizesse, no início do século XX, o que Julien Bois fizera na Paris do final do XIX: desvendasse os cultos e templos religiosos escondidos.

Há escritos que beiram a estrutura das obras de ficção decadentista, como *A missa negra*, [...] outros que revelam confusão (*Os fisiôlatras*) ou falta de densidade, como *O culto do mar*, um tanto ou quanto ralo. A maioria, entretanto, é histórico-informativa. Maronistas, presbiterianos, metodistas, batistas, adventistas, israelitas, espíritas, cartomantes e até um frei exorcista do Morro do Castelo são catalogadas, descritas e observadas com atenção e curiosidade. As cinco matérias sobre os cultos de origem africana, no entanto, atestam pesquisas pioneira num estudo do professor Nina Rodrigues, feitos na Bahia, tinham circulação restrita e só foram publicados em livro na década de 30.¹⁸

Escrevendo textos sobre os cultos e as tradições da cultura afro, João do Rio foi na contramão das decisões políticas da cidade. Enquanto essas buscavam afrancesar o Rio, tanto do ponto de vista arquitetônico (as grandes avenidas inspiradas nas de Paris) quanto cultural (incentivo à vinda de artistas europeus ao país), Paulo Barreto parece fazer exatamente o oposto em *As religiões do Rio*: buscava retratar a cidade flagrando a cultura afro-brasileira. O

¹⁷ LEVIN, 1989, p. 7

¹⁸ RODRIGUEZ, 1996, p. 50

caráter inédito do material, somado à sua densidade informativa e à sua riqueza cultural, fez com que João do Rio se transformasse, rapidamente, em um dos jornalistas-escritores mais lidos de sua época no Brasil.

Mas o trabalho mais conhecido da carreira do jornalista ainda seria realizado. E logo em seguida. Por trabalhar em um jornal matutino, Paulo Barreto tinha as noites livres para andar pela cidade e observar os seus “personagens”, desbravar os seus cenários, registrar os acontecimentos. Como seu salário também não era dos mais altos, o jornalista aproveitou suas andanças para escrever textos, identificados por alguns como crônicas e por outros como reportagens, que venderia para revistas literárias como *Kosmos* e *Renascença*. Esse material, juntamente com reportagens da *Gazeta de Notícias*, seria reunido em livro em 1907 com o título de *A alma encantadora das ruas*.

No entanto, o “projeto literário” de João do Rio não se limitou à crônica e à reportagem. Em 1904, por sugestão de um amigo, o escritor Medeiros e Albuquerque, que era recém-chegado de Paris, Paulo Barreto começou a distribuir um questionário aos principais literatos do país. O objetivo era, com base em entrevistas, esboçar um panorama do que se passava em nossas letras: quais autores influenciavam nossos artistas? Que projeto artístico nossos escritores tinham? Em um período em que o Jornalismo moderno começava a florescer devido às transformações das técnicas de impressão e distribuição e o mercado editorial expandia seus horizontes, qual a influência da escrita jornalística na literária? Com base em entrevistas concedidas por 36 intelectuais, dentre eles Olavo Bilac, Silvio Romero e Coelho Neto, o profissional publicou um estudo sobre a literatura novecentista brasileira na *Gazeta de Notícias* entre 1904 e 1905. Em 1907, os textos foram publicados com o título de *O momento literário*. Em linhas gerais, o questionário estruturava-se sob cinco questões, sugeridas pelo próprio Medeiros e baseadas em leituras como *Book Which influenced me* e *I cento migliori libri italiani*:

- Para sua formação literária, quais os autores que mais contribuíram?
- Das suas obras, qual a que prefere? Especificando mais ainda: quais, dentro os seus trabalhos, as cenas ou capítulos, quais os contos, quais as poesias que prefere?
- Lembrando separadamente a prosa e a poesia contemporâneas, parece-lhe que o momento atual, no Brasil, atravessamos um período estacionário, há novas escolas (romance social, poesia de ação etc.) ou há a luta entre antigos e modernas? Neste último caso, quais são elas? Quais os escritores contemporâneos que as representam? Qual a que julga destinada a predominar?
- O desenvolvimento dos centros-literários dos Estados tenderá a criar literatura à parte?

- O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária? ¹⁹

O resultado a uma das questões nevrálgicas – se o jornalismo contribui ou não à escrita literária – foi um “empate técnico”, como apontou Cristiane Costa²⁰ em *Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*, obra na qual, cem anos depois, a pesquisadora lançou a mesma pergunta a escritores-jornalistas. Dos 36 entrevistados por Paulo Barreto, dez responderam que o jornalismo atrapalha a escrita literária; onze disseram que ajuda; três não responderam; um não entendeu a pergunta. Porém, as contribuições oferecidas por essa enquete foram muito maiores e, em última instância, ajudam a desenhar um cenário intelectual da cultura brasileira do início dos novecentos, como se verá em “Do momento e jornalístico dos novecentos”.

Dedicar-se a um projeto de radiografar a literatura nacional não resultou em abandono da crônica e da reportagem. Pelo contrário. João do Rio continuou publicando textos jornalísticos sobre o ambiente urbano, muitos dos quais análises do cenário político, artístico e tecnológico da capital federal.

O registro das técnicas e artefatos da modernidade perpassa tantos seus textos do período, a ponto de terem rendido um novo livro, *Cinematógrafo*, em 1908. No título o escritor adianta a temática da obra, uma vez que o cinematógrafo era um emblema da modernidade do início do século XX. Tal como a máquina recém-chegada ao solo brasileiro, trata das novidades do início dos 1900, de um mundo marcado pelo movimento, pela velocidade, pela imagem. Aliás, essa série surge em uma sociedade tão imagética que, no jornal, o texto já divide espaço com ilustrações:

1907 deu ainda outro grande prazer a João do Rio. Em agosto, a *Gazeta de Notícias* adotou a impressão a cores na primeira página da edição dominical. Em todo espaço desta página não ocupado pela ilustração (em geral pintura acadêmica) surge *Cinematographo*, coluna assinada por Joe, novo pseudônimo. Nela, [...] cabia tudo: crônica literária, crônica social e de costumes, crítica literária e teatral, perfis de políticos, literatos e artistas; e confissões pessoais. Variedade, como as que eram apresentadas nos cinematógrafos da cidade, daí o título. ²¹

Paulo Barreto também realizou trabalho como conferencista. Importado ao Brasil por Medeiros e Albuquerque, o ato de divagar sobre um tema perante um público era uma

¹⁹ RIO, 2006, pgs. 12-13

²⁰ COSTA, 2005, p. 19

²¹ RODRIGUEZ, 1996, p. 72

importante forma de os escritores divulgarem ideias e ganharem prestígio. Foi o que João do Rio fez, discutindo temas como o comportamento social, as artes, os romances, em textos como “O amor carioca” e “Flirt”, que, juntamente com outros escritos preparados especialmente para essas conferências, foram reunidos no livro *Psychologia Urbana*, datado de 1910.

Tendo publicado textos que oscilam entre a crônica e a reportagem nos principais jornais do país, sendo repórter em uma das redações mais prestigiadas do período, a da *Gazeta de Notícias*, colecionando leitores pobres e ricos na cidade, estando inserido nos círculos literários da época por resultado de obras como *O momento literário* e tendo o prestígio oferecido pelas conferências literárias, João do Rio candidatou-se, no final de 1909, à cadeira de Guimarães Passos na Academia Brasileira de Letras. Descrito como o escritor que melhor captou a alma de seu tempo durante sua posse, caracterização que não teria ganhado não fosse sua inserção na imprensa que o obrigava a registrar o espírito do presente.

Boa parte da bibliografia que apresentou ao se candidatar para a Academia Brasileira de Letras – só na terceira vez foi eleito – veio direto das páginas da imprensa ou da realidade ficcionalizada. As reportagens investigativas de *As religiões do Rio* e *A alma encantadora das ruas* foram produzidas a partir de textos já publicados nas revistas *Kosmos* e na *Gazeta de Notícias*.²²

Após ter se tornado “imortal”, João do Rio lançou-se em uma nova empreitada, a de contista. O escritor estreou seu primeiro livro reunindo textos desse gênero literário em 1910 e intitulou-o de *Dentro da Noite*. A obra trazia contos mórbidos, no geral sobre deformações sensoriais e práticas sexuais extravagantes para a época, como fantasias sadomasoquistas, aventuras entre personagens da alta sociedade com pessoas de classe mais pobres, doenças sexualmente transmissíveis etc. Trata-se de um livro que, como outros da bibliografia do escritor, apresenta o alto mundanismo e as camadas baixas, grandes empresárias e políticos ricos e as prostitutas e marginalizados.

No ano seguinte, Paulo Barreto deixa a redação da *Gazeta* para fundar, ao lado de outros jornalistas, um novo jornal vespertino, *A Noite*. Ali, publicaria traduções, como a do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e continuaria seu trabalho como repórter-cronista. Da *Gazeta de Notícias* e d'*A Noite*, onde foram publicados muitos escritos sobre política, cultura e sociedade, saem os textos que compõem o último livro estudado nesta dissertação, *Vida Vertiginosa*, de 1911, no qual, novamente, ele assume um compromisso com o leitor – o de registrar o momento presente.

²² COSTA, 2005, p. 43

Um livro como *Vida vertiginosa* (1911), reunião de textos lançados em jornais cariocas entre 1905 e 1911, assume uma intenção programática de atingir o *chronos* do início do século XX, ou seja, o espetáculo ligeiro das novidades técnicas.²³

João do Rio é consciente da circunstancialidade de seus escritos situando como linha condutora de seu trabalho a busca por registrar as transformações de seu tempo. Na abertura de *Vida vertiginosa*, ele deixa clara sua preocupação:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período de nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias.²⁴

Os anos que se seguiram à publicação de *Vida Vertiginosa* seriam marcados por reviravoltas na carreira de João do Rio. Primeiro, o jornalista-escritor, já famoso, vê-se escrevendo peças teatrais, como *A bela Madame Vargas* e *EVA*. Com a Primeira Guerra Mundial, vê o cancelamento de um projeto que se dedicou durante anos, a publicação da revista luso-brasileira *Atlântida*.

No jornalismo, o que mais se destaca no período em que trabalhou n' *O País* foi a coluna *Pall Mall Rio*, assinada por um novo pseudônimo, José Antonio José. Escrita em um período de tensão ocasionada pela guerra, a coluna é um misto de crônicas, reportagens, contos e, nela, desfilam políticos, grã-finos, damas e pessoas que, no geral, frequentam as altas camadas da sociedade. Outra produção de destaque dessa época é *Correspondência de uma estação de cura* (1920):

O que diferencia *correspondência de uma estação de cura* de mais uma rotineira e interessante comédia de costumes, onde cinquentões bem vividos orientam jovens amantes inocentes nos meandros amorais de uma sociedade conservadora e hipócrita, é a sua forma, a sua estrutura. Trata-se de um romance epistolar, ou seja, cuja trama desenvolve-se através de cartas ou bilhetes trocados entre personagens. Os narradores principais, salvo dona Maria, não interferem diretamente na ação, mas a observam, na agitação do hotel lotado. Cada um vê um pedaço e o leitor monta o quebra-cabeças.²⁵

Após a escrita de *A correspondência de uma estação de cura*, datada de 1917, Paulo Barreto é convidado para acompanhar a delegação brasileira na Conferência de Paz,

²³ BULHÕES, 2007, p. 106

²⁴ RIO, 2006, p. 5

²⁵ RODRIGUEZ, 1996, p. 218

realizada após o final da Primeira Guerra Mundial. Os textos, escritos em 1918, foram reunidos em 1920 no livro *Na Conferência da Paz*. Após voltar ao Brasil, pouco significativa é a produção de João do Rio, destacando-se alguns contos e crônicas, a maioria publicada no jornal *A Pátria*, onde o jornalista começa a trabalhar.

Apaixonado pelo Rio e pela profissão, Paulo Barreto foi uma espécie de criador que se tornou também a criatura. Fez a imagem de sua cidade para que ela fizessem de sua morte o espelho criado. Morreu fulminantemente em 1921 dentro de um táxi, que o conduzia da redação de *O País* para casa. A crer nos seus textos, [...] João do Rio morreu no ritmo acelerado que ironicamente ele mesmo tentou imprimir à vida carioca.²⁶

A impressão que às vezes se tem ao se debruçar sobre a trajetória do Paulo Barreto é a de que ainda houve textos a serem escritos, Rios de Janeiros a serem retratados, personagens a serem desvendados, seitas a serem reveladas. Certamente, havia. Faltou tempo. Mas, como se notará adiante, também já havia uma produção jornalístico-literária sólida para influenciar gerações de profissionais da imprensa que o sucederam.

Por se tratar de uma obra vasta e para facilitar o entendimento e aspectos citados até aqui, da tabela a seguir, traça-se um panorama com as principais datas na vida e da obra de João do Rio, e parte do contexto histórico em que viveu:

| Tabela 1: A obra e o tempo de João do Rio | | |
|--|---|--|
| <i>Período</i> | <i>João do Rio</i> | <i>Contexto histórico</i> |
| 1880 -1890 | 1881: Nasce Paulo Aberto Coelho Barreto (João do Rio), em 5 de agosto. | 1888: Abolição da escravidão. 1889: Proclamação da República. |
| 1891 -1900 | 1899: Publica seu primeiro texto | 1897: Fundação da Academia Brasileira de Letras. |

²⁶ LEVIN, 1989, p. 12

| | | |
|------------|---|--|
| | jornalístico, no jornal <i>A tribuna</i> . | |
| 1901 -1910 | <p>1901: Colabora em jornais como <i>O Correio Mercantil, O Dia e O Paiz</i>.</p> <p>1903: Na <i>Gazeta de Notícias</i>, começa a publicar a coluna “A cidade” e assina o primeiro texto com o pseudônimo João do Rio.</p> <p>1904: Publica as reportagens <i>As religiões do Rio</i> na <i>Gazeta de Notícias</i>. Começa a escrever para a revista <i>Kosmos</i>.</p> <p>1905: Faz as enquetes-entrevistas de <i>O momento literário</i>, publicadas na <i>Gazeta de Notícias</i>. Realiza a conferência <i>A rua</i>, texto emblemático que seria utilizado na abertura de <i>A alma encantadora das ruas</i>. Reúne as reportagens da <i>As religiões do Rio</i> em livro.</p> <p>1907: Assina a coluna <i>Cinematógrafo</i>, com o pseudônimo de Joe, na <i>Gazeta de Notícias</i>.</p> <p>1908: Publica <i>A alma encantadora das ruas</i>.</p> <p>1909: Publica <i>Cinematógrafo</i>.</p> <p>1910: Eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Publica a coletânea de contos <i>Dentro da Noite</i>.</p> | <p>1902: Rodrigues Alves é eleito Presidente da República; Pereira Passos, Prefeito do Rio de Janeiro.</p> <p>1904: Revolta da vacina.</p> <p>1905: Inauguração da Avenida Central.</p> <p>1910: Revolta da Chibata.</p> |
| 1911 -1921 | <p>1911: Lança <i>Vida vertiginosa</i>. Torna-se diretor da <i>Gazeta de notícias</i>.</p> <p>1913: Publica <i>A profissão de Jacques</i></p> | |

| | | |
|--|---|---|
| | <p><i>Pedreira.</i></p> <p>1915: Com o português João de Barros, funda a revista <i>Atlântida</i>.</p> <p>1918: Lança <i>A correspondência de uma estação de cura</i>. Viaja à Europa cobrir a conferência do armistício pelo jornal <i>O Paiz</i>.</p> <p>1920: Funda o jornal <i>A Pátria</i> e publica <i>Na conferência da Paz e Adiante!</i>.</p> <p>1921: Morre (no banco de trás de um táxi) em 23 de junho.</p> | <p>1914: Começa a Primeira Guerra Mundial.</p> <p>1918: Final da Primeira Guerra Mundial.</p> |
|--|---|---|

CAPÍTULO 2: DA ALMA ENCANTADORA DAS RUAS CARIOCAS

O fenômeno urbano, tido como a organização de um coletivo de pessoas em determinado espaço e segundo leis e negócios específicos, data da Antiguidade. Ao abandonarem as zonas rurais e se transferirem para as cidades, os homens modificaram as leis e negócios que guiavam seu cotidiano. Mas não foi apenas isso. Essas macrotransformações políticas e econômicas das comunidades onde viviam implicaram uma série de mudanças simbólicas na vida das pessoas, verificadas, por exemplo, nas relações sociais públicas e privadas, no pensamento e nas artes. Como bem pontuou Robert Park, ao modificar o mundo onde vive, o homem acabou modificando a si mesmo:

[A cidade] é a tentativa mais bem-sucedida do homem de refazer o mundo em que vive mais de acordo com os desejos do seu coração. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refez a si mesmo.²⁷

No fenômeno da modernização da urbe no Brasil, as primeiras cidades começaram a ser construídas ainda no período colonial e eram pequenos núcleos urbanos com poder político-econômico bem inferior ao dos senhores de engenho, detentores de extensos territórios rurais, do período. Essa situação só começou a se modificar em 1808 com a chegada da família real ao país, a abertura dos portos – a qual inseriu o Brasil na rota do comércio mundial – e, anos depois, com a Proclamação da Independência. No entanto, em uma perspectiva sociocultural, parece que poucas foram as alterações, já que o patriarcalismo seguia sendo a tônica, o que fazia com que a cidade fosse uma espécie de reprodução da sociedade rural da colônia.²⁸

A sociabilidade nas grandes cidades do país só começaria a se transformar no final do século XIX, quando um novo panorama começou a ser desenhado devido a uma combinação de fatores: a abolição da escravatura, o processo imigratório Europa-Brasil, a melhoria dos transportes públicos e a Proclamação da República.

Toda essa transformação pôde ser percebida nas ruas do Rio de Janeiro e foi avaliada por estudiosos como Gilberto Freyre, como em *Sobrados e mucambos*:

²⁷ PARK, Robert, 2009 *apud* HARVEY, 2013, p. 38

²⁸ O'DONNELL, 2008, p. 38

A partir dos princípios do século XIX, a rua foi deixando de ser o escoadouro das águas servidas dos sobrados, por onde o pé bem calçado do burguês tinha de andar com jeito senão se emporcalhava todo, para ganhar em dignidade e em importância social. De noite, foi deixando de ser o corredor escuro que os particulares atravessavam com um escravo na frente, de lanterna na mão, para ir se iluminando a lampião de azeite de peixe suspenso por correntes de postes altos. Os princípios de iluminação pública. Os primeiros brilhos de dignidade da rua outrora tão subalterna que era preciso que a luz das casas particulares e dos nichos dos santos a iluminassem pela mão dos negros escravos ou pela piedade dos devotos... A vida ficaria mais livre da rotina doméstica. A rua – outrora só de negros, mascates, muleques – se aristocratizara.²⁹

Na nova sociedade carioca, recém-proclamada republicana, a rua era mais do que um palco onde eram travadas diversas relações sociais; também era a responsável por gerar relacionamentos interpessoais e relações entre as pessoas e a malha urbana. Não se tratava, portanto, só de um espaço; a rua era agente de transformações da sociabilidade. Também era onde novos atores sociais marcariam presença, como bacharéis, dândis, escravos libertos, imigrantes que se mudavam de fazendas de café à cidade.

Nas décadas que se seguiriam, nas quais se acentuaria a modernização do Rio de Janeiro, os novos personagens dividiriam espaço, em uma ponta, com artistas europeus e brasileiros que tentavam imitá-los; e, no lado oposto, com moradores que foram expulsos de suas residências e despejados nas ruas ou enviados a áreas periféricas, onde começariam a ser erguidas as favelas.

Enquanto essa cidade moderna não surgia física e simbolicamente, os cariocas do final do século XIX ficavam divididos entre as tradições da sociedade patriarcal da colônia e as promessas de modernidade que caracterizaria a cidade que começava a ser erguida:

Nos primeiros anos do novo regime, população e governo tateavam em busca de mediações que consolidassem a nova estrutura política enquanto prática social, numa tensão nada desprezível entre o apego ao velho e a sedução do novo. A cidade, *lócus* da deposição da monarquia, chamava para si a responsabilidade de receptorae doadora universal dos signos da vida cotidiana que se fazia, cada vez mais, pública.³⁰

Nessa cidade que começava a se alicerçar, verificar-se-ia “menos patriarcalismo, menos absorção do filho pelo pai, da mulher pelo homem, do indivíduo pela família, da família pelo chefe, do escravo pelo proprietário; e mais individualismo: da mulher, do

²⁹ FREYRE, 2003, pgs. 32-34

³⁰ O’DONNELL, 2008, p. 32

menino, do negro.”³¹ Mas isso ainda era pouco frente ao que o governo republicano almejava implantar. Movido por um ideal positivista impresso na bandeira nacional, *Ordem e progresso*, e indo de encontro ao patriarcalismo colonial, no projeto político estavam a construção de um novo projeto urbanístico para o Rio de Janeiro e a implantação de um processo civilizatório. Física e simbolicamente, a cidade da época não representava o ideal do novo governo, o qual queria aproximar as ruas do Distrito Federal das de outras capitais internacionais prestigiadas, como as de Paris e de Buenos Aires. Inicia-se, nesse momento, a *Belle Époque* brasileira:

A belle époque carioca inicia-se com a subida de Campos Sales ao poder em 1898 e a recuperação da tranquilidade sob a égide das elites regionais. Neste ano 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. 32

Com um clima político estável, estava construído um ambiente favorável à reforma da capital federal para os novos tempos modernos. Na verdade, a reconstrução da capital era urgente para os políticos da época: o caos do porto, legado do Império, não comportava os navios vindos do exterior (o Rio de Janeiro era o quinto maior porto do mundo, atrás de Nova York e Buenos Aires no continente americano³³), as ruas mal planejadas e pantanosas, além de encarecerem o transporte de mercadorias e onerarem o comércio, com frequência eram as responsáveis pelo surgimento de uma nova epidemia. No plano social, a população inculta e sem contato com as artes europeias era incompatível com a imagem que os governos almejavam projetar no Velho Continente.

Se o clima político era favorável às mudanças, os cofres do Rio de Janeiro também. Isso devido à cidade ter um papel intermediário na distribuição do café para o exterior, deter um comércio que começava a surgir, ser o núcleo da rede ferroviária que ligava as regiões Nordeste, Norte e Sudeste, possuir o maior porto do país (e quinto maior do mundo, como já foi dito), além de importantes empresas como o Banco do Brasil, as maiores casas bancárias e bolsas de valores nacionais.

Em 1902, assumem cargos políticos duas figuras que tirariam do papel os planos de modernização do Distrito Federal e levá-los-ia às ruas: o presidente da República Rodrigues Alves e o prefeito do Rio de Janeiro Pereira Passos. Apoiados no tripé “abertura

³¹ FREYRE, 2003, p. 126

³² NEEDELL, 1993, p. 39

³³ SEVCENKO, 2003, p. 30

das ruas, embelezamento e saneamento básico”, a dupla ficou famosa por, em quatro anos, remodelar a capital federal, em um processo resumido em um mote cunhado pelo jornalista Figueiredo Pimentel: “Rio civiliza-se”. Pereira Passos, em particular, foi o responsável pela reconfiguração arquitetônica da cidade, o que não é de se estranhar já que, antes de ser prefeito, era engenheiro civil e assistiu à modernização de Paris no século XIX, sob o comando de Georges-Eugène Haussman.

Paris, a “cidade luz”, talvez seja o melhor exemplo de como a transformação urbana implementada pelo governo durante sua urbanização pode reconstruir a imagem da cidade perante a comunidade internacional. Sob o comando de Haussman, nomeado pelo imperador Napoleão III, a reforma da cidade inspirou uma série de outras transformações em capitais ao redor do planeta, como Nova York, Buenos Aires e o próprio Rio de Janeiro.

A Paris de antes das reformas era bem diferente da moderna. Após passar por uma série de movimentos revolucionários durante o século XIX, a cidade era comandada por Luís Napoleão Bonaparte que, após um golpe de Estado, proclama-se o Imperador Napoleão III. Como a taxa de desemprego era alta, o novo Imperador decidiu investir em infraestrutura para, simultaneamente, modernizar a cidade, criar empregos e fazer com que o dinheiro circulasse. Sob o comando de Haussman, Paris começou a se modernizar:

Haussman entendeu claramente que sua missão era ajudar a resolver o problema do capital e do desemprego por meio da urbanização. Reconstruir Paris absorveu enormes volumes de dinheiro e mão de obra pelos padrões da época e, juntamente com a suspensão das aspirações dos trabalhadores parisienses, foi um veículo primordial para a estabilização social.³⁴

No programa de reformas implementadas por Napoleão III, estavam a construção de ferrovias por diversas regiões da Europa e dentro da França, a edificação de grandes obras, como o Canal de Suez, a abertura de portos em território francês, a drenagem de pântanos que causavam epidemias e a reconstrução da malha urbana de Paris, que veria, por exemplo, serem abertas 12 avenidas em torno do Arco do Triunfo. Essas grandes avenidas talvez sejam o grande ponto urbanístico associado à figura de Haussmann:

Quando os arquitetos Jacques Ignace Hittorff mostrou a Haussmann seus planos para uma nova avenida, Haussmann os atirou de volta, dizendo: “Não é bastante larga (...). O senhor quer 40 metros de largura, e eu quero 120.” [...] Haussmann arrasou os velhos cortiços parisienses, usando o poder de expropriação do Estado em nome do progresso e da renovação cívica. Ele organizou deliberadamente a remoção de grande parte da classe trabalhadora e de outros elementos indisciplinados do Centro da cidade, onde constituíam

³⁴ HARVEY, 2013, p. 39

uma ameaça à ordem pública e ao poder político. Criou um desenho urbano no qual se acreditava que haveria um nível de vigilância para garantir que os movimentos revolucionários fossem dominados facilmente.³⁵

O plano de apresentar a cidade ao mundo como moderna funcionou: a transformação da infraestrutura das ruas resultou em reconfigurações do modo de vida dos franceses e da construção de um novo modelo urbano. Paris tornou-se a partir daí conhecida como a cidade luz, e se transformaria um centro turístico mundial com seus cafés, suas lojas de departamento, sua indústria da moda, suas grandes exposições de arte etc. A capital francesa tornou-se um espaço onde o tráfego fluía sem dificuldade por toda a malha urbana. Grandes marcas instalavam-se nas regiões centrais e ficavam aos olhos da multidão consumidora. Os mais pobres eram empurrados para as periferias para não “sujar” a imagem moderna que os políticos buscavam transmitir. Esses aspectos foram bem desenvolvidos por Marshall Berman em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*:

Napoleão e Haussmann conceberam as novas vias e artérias como um sistema circulatório urbano. Tais imagens, lugar-comum hoje, eram altamente revolucionárias para a vida urbana do século XIX. Os novos bulevares permitiram ao tráfego fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo a outro – um empreendimento quixotesco e virtualmente inimaginável, até então. Além disso, eles eliminariam as habitações miseráveis e abririam “espaços livres” em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento. Estimulariam uma tremenda expansão de negócios locais, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções. Pacificariam as massas, empregando dezenas de milhares de trabalhadores [...] em obras públicas de longo prazo, as quais por sua vez gerariam milhares de novos empregos no setor privado. Por fim, criariam longos e largos corredores através dos quais as tropas de artilharia poderiam mover-se eficazmente contra futuras barricadas e insurreições populares.³⁶

Um dos escritores que se notabilizou registrando as transformações de Paris nos oitocentos foi Charles Baudelaire, que viveu na capital francesa durante o período em que ela se modernizava. Assim, não foi apenas um espectador que, de longe, assistia às reformas, foi um participante que sentia suas implicações cotidianas tanto na estrutura física e na atmosfera cultural da cidade quanto no espírito de seus moradores. Muitos dos poemas baudelairianos, antes de serem reunidos em livros, foram publicados na imprensa no formato de “folhetim”. Semanal ou mensalmente, o texto geralmente aparecia ou na primeira página ou abaixo do editorial. Esteticamente, o francês percebeu que a modernidade clamava uma nova linguagem

³⁵ Idem, p. 39

³⁶ BERMAN, 2007, p. 180

que representasse o espírito da época: “uma prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência.”³⁷

Baudelaire se deteve no registro de cenas cotidianas e nas suas representações dentro do universo da modernidade. Em “Baudelaire: o modernismo nas ruas”, de *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, Marshall Berman analisa a obra do poeta francês e apresenta sua interpretação de como ele retratou o processo de modernização da capital, a qual teria sido marcada por conquistas para alguns e retrocessos para outros. É o que sugere, por exemplo, o poema “Os olhos dos pobres”, de *Spleen de Paris*, nº 26. O poema narra um casal em troca de olhares apaixonados em um café, diante de um bulevar reformado e que ainda exibia detritos. A atmosfera do interior do estabelecimento era um convite ao amor: “O café estava deslumbrante. Até o gás queimava com o ardor de uma iniciação; com toda sua energia, iluminava a cegante brancura das paredes, a extensão dos espelhos, as cornijas e as molduras douradas.”³⁸ No entanto, enquanto troca olhares, o casal é surpreendido por uma família de pobres que, do lado de fora do café, olha fixamente o estabelecimento: um homem de barba grisalha, um filho jovem e um bebê. É o registro de como a cidade moderna, identificada sobretudo nos bulevares – talvez o espaços mais característicos da modernidade parisiense –, comportava a poucos metros realidades tão contrastantes: o burguês a quem o luxo e o progresso é acessível e os excluídos que, embora não tivessem o dinheiro, tinham os olhos fixos e repletos de desejos por consumir os deleites trazidos pelos novos tempos.

Não foi apenas Baudelaire que registrou os sabores modernos. Genevoix, protagonista da comédia *Maison neuve*, do dramaturgo Victorien Sardou, ao ser questionado sobre a “nova Paris” por dois sobrinhos que desejam se mudar para o bulevar Malesherbes, declara seu descontentamento com a nova cidade:

Hoje em dia, para andar a menor das excursões, é preciso andar milhas!... Uma calçada eterna que se estende a perder de vista! Uma árvore, um banco, um quiosque!... Uma árvore, um banco, um quiosque!... Uma árvore, um banco... E por cima disso tudo o sol! A poeira! A bagunça! A sujeira! Uma multidão de pessoas de todos os aspectos e tamanhos, cosmopolitas tagarelando em todas as línguas, enfeitados com todas as cores concebíveis. Nada resta das coisas que faziam do nosso velho pequeno mundo um mundo à parte; um mundo de sabedoria, juízo e refinamento, uma elite de imaginação e bom gosto. – O que estamos perdendo, por Deus? Tudo! Esta já não é mais Atenas, é a Babilônia! Não é a capital da França, mas da

³⁷ BAUDELAIRE, 1872 *apud* BERMAN, 2007, p. 178

³⁸ BAUDELAIRE, 1872 *apud* BERMAN, 2007, p. 180

Europa! Uma maravilha, nunca veremos nada igual – um mundo! -, de acordo... Contudo, não é Paris e não existem mais parisienses.³⁹

Inspirado nesse modelo urbanístico, Pereira Passos debruçou-se sobre a malha do Rio de Janeiro para redesenhar a cidade. Em 15 de novembro de 1905, quando se comemoravam os 16 anos da proclamação da república, o prefeito entregou aos cidadãos cariocas um dos símbolos, talvez o maior, que marcariam a modernização do Distrito Federal, a Avenida Central (atual Rio Branco). A obra foi o principal marco do seu governo. Iniciadas em 1903, as reformas da avenida, assinadas pelo engenheiro Paulo de Frontin, implicaram a demolição de 1600 residências, entre elas casas antigas e cortiços, ao longo de 1800m. Como as parisienses, a avenida carioca ganhou em extensão e o pedestre que quisesse cruzá-la teria de andar 33m. E não foi só. Para tornar a rua mais afrancesada, o governo não apenas destruiu as residências antigas que não tinham “ares modernos”, como promoveu um concurso para eleger a fachada modelo da nova arquitetura. Era a busca não apenas por destruir a tradição, mas por negar a sua existência, apagar os seus traços e, em seu lugar, edificar uma sociedade com uma identidade cosmopolita e aberta ao mundo. Nicolau Sevckenko elencou bem os pilares que sustentaram as reformas:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade; e um cosmopolitismo agressivo.⁴⁰

Durante o governo de Pereira Passos, a modernização também passou, por exemplo, pela proibição de antigos hábitos, como o de ordenhar vacas em espaços públicos, urinar e cuspir nas ruas. Outra imposição polêmica e que resultou em revoltas urbanas foi a da vacina obrigatória, a qual buscou combater as frequentes epidemias que mutilavam a população, como a de varíola, febre amarela, malária e tuberculose.

No entanto, mesmo com a reforma das ruas com a abertura de grandes avenidas e a demolição de casas que não condiziam com o espírito dos novos tempos, a cidade possuía traços que lembravam o atraso do período colonial. Isso porque grande parcela da população, expulsa de suas antigas residências, vivia nas ruas e à margem do suposto progresso. Um recenseamento da época indicou que, em 1906, na Capital, havia 811.433 habitantes, dos

³⁹ Apud Victorien Sardou, *Maison Neuve*, pgs. 281-282. In: CLARK, 2004, pgs. 82-83.

⁴⁰ SEVCENKO, 2003, p. 43

quais 200.00 estavam à margem.⁴¹ Uma das medidas adotadas para combater essas pessoas foi prendê-las em penitenciárias alegando que estavam provocando desordem. Tais quais os da família parisiense de pobres retratada por Charles Baudelaire em “Os olhos dos pobres”, de *Spleen de Paris*, n° 26, muitos eram os olhos famintos por progresso que habitavam o Rio de Janeiro. Por aqui, as consequências das medidas civilizatórias não se distanciaram dos da capital de Haussmann: expulsas de suas residências e sem se beneficiarem pela modernização do Centro da cidade, os excluídos foram empurrados para as áreas periféricas, onde começaram a se agrupar desordenadamente e iniciaram um processo de favelização da cidade:

As favelas, conjuntos de barracos amontoados nos morros, haviam sido erguidas perto da nova área de docas ao norte, no final do século XIX, e foi para lá que se dirigiram muitos desabrigados das habitações decadentes da Cidade Velha, demolidas com as reformas de 1903-06. [...] nas reformas de Rodrigues Alves, conforme entendidas por ele e por sua platéia de elite, o impacto negativo se subordinava naturalmente ao impacto positivo almejado. Com estas mudanças, afirmavam, o Brasil iniciava seu renascimento e demonstrava potencial para se unir a uma triunfante Civilização universal. [...] No Rio “civilizado” triunfou a antiga predisposição colonial para a assimilação de aspectos, tecnologias e valores europeus. 42

Nesse ponto, cabe voltar a Paris e à análise das consequências históricas, a longo prazo, de duas reformas. Em sua avaliação sobre a modernização da cidade, David Harvey, geógrafo marxista inglês e professor da City University de Nova York, defende que “o investimento na transformação das cidades tem um aspecto sinistro” em que “a violência é necessária para construir o novo mundo urbano sobre os destroços do velho”⁴³. Debruçando-se sobre o caso da capital francesa, aqui visto às vezes de modo tão semelhante ao do Rio de Janeiro, Harvey afirma que Haussmann arrasou os velhos cortiços parisienses, usando o poder do Estado em nome do progresso e da renovação cívica, removeu grande parte da classe trabalhadora e de outros elementos indisciplinados do Centro da cidade – onde eram tidos como uma ameaça à ordem pública – e desenhou uma cidade que tinha um formato que facilitaria a contenção de movimentos revolucionários. O pesquisador cita o caso de modernização de outra cidade, também inspirado no modelo-Haussmann, o de Nova York, onde “Robert Moses ‘atacou o Bronx com uma machadinha’, em suas próprias e infames

⁴¹ LEVIN, 1989, pgs. 14-15

⁴² NEEDELL, 1993, p. 71-73

⁴³ HARVEY, 2013, p. 41

palavras, provocando lamentos de movimentos de bairro”⁴⁴. Coerente com seu pensamento são os escritos de Friedrich Engels, datados de 1872 e citados pelo próprio autor:

Na realidade, a burguesia tem apenas um método de resolver o problema da habitação à sua maneira – isto é, resolvê-lo de tal forma que a solução reproduz, continuamente, o mesmo problema. Esse método se chama Haussmann. [...] Por mais diferentes que sejam as razões, o resultado é sempre o mesmo; as vielas e becos desaparecem, o que é seguido de pródigos autoelogios da burguesia por esse tremendo sucesso, mas eles aparecem de novo, imediatamente em outro lugar.⁴⁵

Além da expulsão imediata dos moradores de residências demolidas, Harvey aponte que, paulatinamente, outros atores sociais vão deixando as regiões centrais em direção às periféricas. É o caso dos donos de casas alugadas para trabalhadores. Com a modernização da área, a região onde se localiza a residência alugada fica supervalorizada, o que faz com que seus impostos aumentem. No entanto, esses proprietários só podem aumentar o aluguel até determinado valor, uma vez que a estrutura do imóvel ainda é antiga e o alto aluguel os colocariam em desvantagem perante os donos de prédios novos. Com frequência nas grandes cidades, segundo Harvey, isso fez com que os donos tivessem que derrubar a residência e, em seu lugar, assistir ao nascimento de uma loja, um armazém ou um edifício público. Com isso, o direito às áreas centrais da cidade, onde geralmente se dão os grandes eventos característicos do moderno, acabaram ficando cada vez mais restrito a uma parcela da população.

Inspiradas nas reformas de Paris, as do Rio de Janeiro, no início do século XX, não tiveram resultados sociais semelhantes? Afinal, pagando o preço da construção da “Cidade Maravilhosa”, famílias foram despejadas nas ruas, favelas foram criadas, moradores tiveram, nas décadas que se seguiram, de se mudar das regiões centrais em consequência da especulação imobiliária e, em última instância, o acesso ao que os governantes construíram como sendo o “exemplo de desenvolvimento” ficou restrito a uma parcela pequena de cidadãos, enquanto muitos assistiram de longe o progresso instalando-se na Capital Federal.

A ordem de despejo para a reconstrução do Centro da cidade do Rio de Janeiro também atingiu donos de estabelecimentos menores e quiosques, o que implicou na desagregação da boemia característica da Rua do Ouvidor, local de efervescência política-cultural onde se agrupavam escritores, jornalista e artistas. Em seu lugar, como informa Orna Messer, começaram a serem erguidos estabelecimentos com outro caráter:

⁴⁴ Idem, p. 42

⁴⁵ ENGELS, 1872 *apud* HARVEY, 2013, p. 42

O coração da cidade ficara até então numa área circunscrita pelas ruas do Ouvidor e Gonçalves Dias, região de grande trânsito para onde confluíam os bondes vindos de botafogo, das Laranjeiras e da Gávea. Ali floresceram as confeitarias, casas de chá e café decoradas de mármore, cristais e louças inglesas. Uma freguesia elegante ocupava as mesas do Café Paris, do Café Globo, do Café Londres e do Café do Rio, este conhecido por ter concentrado os grupos jacobinos.⁴⁶

Se antes a intelectualidade se reunia em bares para as discussões políticas e literárias, tão características do período abolicionista, com as transformações da cidade o espaço que os substituem são os salões. Na vida literária nacional, a boemia dos cafés começou a ceder espaço à boemia dos salões, onde os costumes eram outros, como apontou o historiador literário Brito Broca: “em lugar dos paletós surrados, das cabeleiras casposas, os trajes pelos mais recentes figurinos de Paris e Londres, os gestos langues e displicentes dos blasés (...); em substituição às mesas de cafés, os clubes e salões chiques, onde se imperava o esnobismo.”⁴⁷ Teatros de moda, cinematógrafos, clubes, hotéis, cassinos e restaurantes também começaram a reunir a intelectualidade carioca. Nesse contexto, parte dessa classe intelectual começou a afinar-se com as reformas e passou a reconhecer, em sua obra, os avanços dos novos tempos:

Os jornalistas, em particular, destacavam a importância cultural das reformas; não consideravam o afrancesamento do Rio apenas como um conjunto saudável e eficiente de novas vias, mas também como símbolo e instrumento da reabilitação do país e de um futuro “civilizado” (isto é, europeu).⁴⁸

Nos textos do jornalista-escritor João do Rio, fica evidente sua paixão pelos novos tempos e, sobretudo, pelas novas tecnologias. Flora Süssekind informa que o horizonte técnico característico da modernidade carioca, que tanto seduz o autor estudado, começou a se definir por volta da década de 1880, quando ocorreu, por exemplo, a ampliação da rede ferroviária que, em 1885, tinha 7.602 km em exploração, 2.268 em construção e 5.060 em projeto, a implantação da iluminação elétrica em teatros, a adoção da tração elétrica nos bondes, o aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos, o crescente aumento do número de automóveis em circulação (de 6, em 1903, na Capital, para 35, em 1906), a difusão da

⁴⁶ LEVIN, 1989, p. 16

⁴⁷ BROCA, 1975, p. 20

⁴⁸ NEEDELL, 1993, p. 67-68

fotografia, da telefonia, dos cinematógrafo e do fonógrafo, a introdução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos ⁴⁹

O interesse de João do Rio pela modernidade e suas tecnologias era tal que, em *Cinematógrafo*, ele compara a figura do cronista à de um operador de cinematógrafo. Indo mais além, pode-se afirmar que, neste livro, texto e universo técnico se sobrepõem, pois, para Paulo Barreto as crônicas seriam como fitas contendo fotogramas do momento presente que correm nas máquinas. Seu olhar sobre a modernidade e as máquinas revela traços de otimismo:

Se, por um lado, [João do Rio] ressalta as qualidades documentais do novo processo de registro técnico, por outro, redefine o objeto de tal documentação – a vida – como “cinematógrafo colossal”, no qual “cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação” e onde “basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. [...] Sua relação com o novo horizonte técnico é basicamente de *encantamento*, impresso nas crônicas; de *mimesis* que se deseja literal, mas de apenas de uns dos seus traços – daí a tentativa de pensar a crônica como fita de cinema ou de delinear personagens-quase-figurinos. ⁵⁰

João do Rio transitou por vários desses mundos da República brasileira em construção, legando um registro que perpassou todo o período de modernização da Capital Federal. Se para entender a construção da Paris moderna é preciso entrar em contato com a obra de Charles Baudelaire, que registra transformações que a reconstruíram e lhe impuseram a identidade de cidade-luz, para compreender as mudanças pelas quais o Rio de Janeiro passou no início do século XX talvez seja imprescindível entrar em contato com os textos de João do Rio, escritos onde não apenas se encontra um registro das reformas físicas da malha urbana, mas das implicações simbólicas em seus habitantes, seja no tocante à moral, às crenças ou aos costumes etc.

“Culpa” disso talvez seja o fato de ele ter trazido às letras nacionais uma figura muito característica da literatura europeia, também presente em Baudelaire: o dândi. No caso específico de João do Rio, o dandismo se veste com o uniforme de um *flâneur*, que vaga pela cidade em busca do registro dos fatos cotidiano, sem interesse pré-determinado e com a única preocupação de retratar o tempo presente. Como se verá mais adiante, seus textos, mistura de crônica e reportagem, acabando fazendo uma espécie de radiografia da capital federal do período em que ele viveu:

⁴⁹ SUSSEKIND, 1987, p. 29

⁵⁰ SUSSEKIND, 1987, p. 47

O Rio de Janeiro vive na obra de Paulo Barreto. A cidade foi variando de alma e de fisionomia, mas o escritor acompanhou-a, a todos os instantes. Sua obra é o reflexo da vida carioca e 20 anos de civilização em marcha. Nos seus livros está essa vida vertiginosa, com suas vaidades, as suas virtudes, os seus vícios, a sua loucura, o seu lirismo, os seus ridículos, os seus tédios, os seus entusiasmos, a sua dor, a sua beleza. Do Rio de Janeiro imperial de Machado de Assis, com as estreitas ruas de nomes pitorescos e os conselheiros de sobrecasaca fúnebre, passamos, na literatura brasileira, ao Rio de Janeiro encantador de Paulo Barreto, com o caos tumultuante de trabalho, os palacetes nascendo dos bairros antigos, a tradição vestindo-se com uma roupa de ideias mandadas buscar à Europa.⁵¹

É preciso discorrer sobre um conceito que parece ligar-se às reformas do Rio de Janeiro do século XX e estar flutuando ao longo das discussões apresentadas no capítulo, o de sociabilidade. Em sua dissertação de mestrado sobre o sentido etnográfico da obra de João do Rio, *De olho na rua: a cidade de João do Rio*, a antropóloga Julia O'Donnell faz uma análise modelar sobre esse conceito nos textos do jornalista e na capital federal da *Belle Époque*, a qual nos será fundamental. Para começar, ela definiu sociabilidade como:

[...] a abstração da *socialização* que se realiza com caráter de arte ou jogo, num processo de construção de relações sociais que, por sua vez, sustentam o processo social como um todo. O exercício da sociabilidade, portanto, emerge como fruto de um contexto moderno feito de novos espaços e ideias, constituindo-se como a prática urbana por excelência. Tão superficial quanto a fugacidade de um esbarrão entre transeuntes, essa dinâmica é a práxis do grupo social e a matéria do sucesso das categorias formais que se pretendem vividas. Sentido e satisfação fazem, assim, patê desse jogo que lida, ao fim e ao cabo, com as próprias formas da sociedade que sustenta as interações, mas que é também por elas reproduzida.⁵²

Segundo O'Donnell, o momento registrado por João do Rio é um ponto de passagem da sociabilidade senhorial para a burguesa. No caso do Rio de Janeiro, seria o espaço público, representado pela rua, o lugar onde essas duas temporalidades conviveriam, ou seja, onde a tríada ideias, práticas e espaços da antiga e da nova cidade coexistiriam. Seria a rua o cenário em que os resquícios da Monarquia encontrariam pedestres afrancesados, *chauffeurs*, automóveis, bondes etc. Aliás, a pesquisadora cita uma nova figura que invade o espaço urbano e não apenas é fruto da rua, como seu representante, numa espécie de relação metonímica, o garoto, “tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada

⁵¹ Ricardo Couto in MAGALHÃES JR., 1978, p. 348

⁵² O'DONNELL, 2008, p. 59

praça... o prodígio de uma criança mais sabida e cética que os velhos de 70 invernos, mas cuja ingenuidade é perpétua.”⁵³

A utilização de línguas estrangeiras por cidadãos cariocas de diferentes estratos sociais e o cosmopolitismo são elementos da sociabilidade que, segundo O’Donnell, também começaram a se instaurar na capital federal e eram resultantes não apenas das transformações espaciais, como a abertura da Avenida Central, mas de uma dinâmica maior, como o contato de diferentes pessoas que conviviam nos espaços públicos sem se conhecer. Para ela, esse anonimato e o novo cenário, marcado pela expansão de diferentes grupos, aumentou – como verificado em outras metrópoles em períodos de modernização – o cosmopolitismo, expresso, por exemplo, na aproximação dos moradores do Rio de Janeiro com a cultural estrangeira (língua, artes, hábitos etc.):

Todos sabem responder em francês, em inglês, em italiano, em árabe, como os criados de hotel. Morreu a conversa e ficou, apenas, a capacidade poliglota generalizada, capacidade de criados d’hotel, mesmo porque a conversação geral do mundo não passa nas suas linhas gerais de diálogos de criados d’hotel.⁵⁴

Outro conceito que, segundo ela, geralmente se fortalece em sociedades em modernização e que se destaca na cidade carioca é o de individualismo, uma vez que aparece uma nova noção de *self* e as pessoas não querem saber-se indivíduo, mas diferenciar-se e provar, perante os outros, que são especiais, particulares e insubstituíveis. Para exemplificar como essa subjetividade individual se manifesta perante o público na *Belle Époque*, a pesquisadora cita João do Rio:

Diz cá. Por que faz toda a gente conferências? Para ganhar dinheiro? Não só por isso, mas principalmente para gozar do reclamo antes e depois... Já estiveste cinco minutos com um homem, sem que o visse falar do seu próprio valor? Se é *sportman*, fala dos seus conhecimentos, do seu automóvel, do seu cavalo; se é dado a conquistas, é insuportavelmente vaidoso; se tem profissão na classe, só há ele e os seus amigos muito depois. Os mais polidos, os mais amáveis, mesmo fazendo a outrem o elogio que reclama retribuição, não deixam de se elogiar aproveitando a forma comparativa. Diante da máquina humana: uma estrada atravancada de máquinas. No bojo de cada máquina, a movê-la, mola de aço substituta da alma: o *Eu* desesperador. E são todos! Aparecer! Aparecer! Cada sujeito cria uma atitude, cada ser fixa a personalidade de um gesto, cada tipo arvora uma certa mania.⁵⁵

⁵³ RIO, 2008, p. 10

⁵⁴ RIO in O’DONNELL, 2008, p. 60

⁵⁵ RIO, 2006, pgs. 67-68

Um último ponto relacionado à sociabilidade na obra da antropóloga que parece fundamental é a intersubjetividade no espaço público da *Belle Époque*. Quando um indivíduo saía à Avenida Central para passear e encontrar outras pessoas (prática conhecida como “fazer o *footing*”), ele colocava a interação como uma atividade cotidiana. Citando Schutz, O’Donnell afirma o ser humano é socialmente múltiplo sem deixar de ser um “eu-unidade”, portador de experiências próprias, mas também de um mundo intersubjetivo resultante de experiências vividas. Citando Schutz, ela defende que o comportamento de cada indivíduo deriva de uma ação intencional baseada na decodificação dos significados relacionados à situação e no acionamento de mecanismos que informarão como comportar-se naquele dado momento. Assim, quando um transeunte carioca saía às ruas, acionava um julgamento dos demais indivíduos e, a partir da sua percepção da realidade, definia sua conduta para decidir como falar, gesticular e comportar-se no mundo, tentando criar, assim, sua identidade perante o outro. Portanto, em uma sociedade cada vez mais pública, a intersubjetividade seria um traço importante na discussão de sociabilidade e criação de identidades.

Chegado a este ponto e já apresentado todo o cenário do Rio de Janeiro da época, bem como a relação entre João do Rio e a cidade, parece importante refletir sobre um conceito sinuoso, mas capital: o que é ser moderno? Como é esta cidade que governante repetidas vezes tentaram construir? Quem é este homem que deveria estar na vitrine do Brasil para o mundo? O que é a modernidade? Muitas e calorosas já foram as discussões sobre o assunto. Aqui, fiquemos com a reflexão presente em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e de ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido se desmancha no ar’.⁵⁶

Nessa perspectiva, talvez não seja exagero afirmar que um dos adjetivos que mais combinem com João do Rio presente nos textos de Paulo Barreto seja o de *moderno*. Afinal, a

⁵⁶ BERMAN, 2007, p. 24

experiência desbravada pelo jornalista-escritor em seus textos agrega a sedução pelo novo, as constantes inovações físicas e simbólicas, a aproximação do homem com o mundo – em detrimento do homem com sua tribo – e, sobretudo, a dissolução de pilares sociais sólidos.

CAPÍTULO 3: DO MOMENTO JORNALÍSTICO DOS 1900

“Tal como o jornal, o jornalismo não é uma invenção. Deve ser entendido como um processo histórico, laboriosamente aperfeiçoado no tempo.”⁵⁷ Com base nesse pressuposto, o objetivo deste capítulo é, mesmo que brevemente, refletir sobre como se deu, historicamente, o desenvolvimento da imprensa jornalística brasileira, do seu surgimento, datado do início do século XIX, ao período de transição da Imprensa Artesanal para a Industrial, verificada na passagem do século XIX para o XX. Tais pontos parecem fundamentais não apenas para compreender o terreno, por assim dizer, no qual João do Rio alugou sua pena ou, como diriam críticos mais ácidos, prostituiu seu talento como escritor, mas também para, mais adiante, dimensionar seu legado ao Jornalismo nacional.

Partindo de uma discussão acerca do surgimento da atividade jornalística no Brasil, apresenta-se como, ao final dos oitocentos e início dos novecentos, o cenário técnico e social da imprensa no país era fértil ao desenvolvimento de novos gêneros textuais, como a crônica e a reportagem, e permeável à presença de profissionais de outras áreas, sobretudo literatos, que viam nos jornais uma vitrine e uma fonte de renda.

Voltemos ao Brasil do início dos novecentos, período em que se verifica a transição de um regime político imperial para um republicano, em que a modernidade se torna um estado que o governo busca imprimir na cidade, em que novas tecnologias de impressão e distribuição oferecem o suporte para o desenvolvimento de diversas áreas, como a imprensa e o mercado de livros. Para flagrarmos as transformações históricas sofridas pelo Jornalismo do período, é capital retornar ao ano de 1808, famosa data em que a família real desembarca em território colonial:

É sob o signo do oficialismo e com atraso de três séculos que se inaugura a imprensa no Brasil, em 1808. A administração colonial portuguesa impede a tipografia e o jornalismo até a chegada de D. João VI. Em maio, instala as oficinas da Imprensa Régia e, em setembro, faz circular a *Gazeta do Rio de Janeiro*.⁵⁸

Pesquisadores como Juarez Bahia classificam o período de 1808 a 1880 como a fase inicial da história da imprensa em nosso país. Durante esse momento, que se estende da

⁵⁷ ROSSI, 1986, p. 7

⁵⁸ BAHIA, 1990, p. 9

criação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, após a chegada da família real ao país, ao tempo caracterizado pela “aventura industrial”, Bahia identifica um jornalismo com forte caráter político-doutrinário.

Lançado com três séculos de atraso em relação aos primeiros jornais de outros países da América Latina – no México, a tipografia chega a esse país em 1533, oitenta e oito anos após ser inventada por Gutenberg –, o primeiro periódico brasileiro seria marcado por um “relato unilateral dos acontecimentos e logo assume um caráter monótono e expõe a sua natureza oficial”⁵⁹. Se à *Gazeta* é reservado o oficialismo, tratamento oposto teria o *Correio Brasiliense*, lançado em Londres por Hipólito da Costa em 1º de junho de 1808: o jornal opõe-se ao regime monárquico e defende “princípios liberais e democráticos, contra as práticas obscurantistas e despóticas”⁶⁰, como se pode verificar neste trecho, publicado logo após a Revolução Constitucionalista e no qual o jornalista defende que o Governo Provisório discutisse publicamente a nova constituição para o país:

Se não forem públicos os debates das Cortes, na organização da Constituição, nem a imprensa assaz livre, os homens de capacidade, que podem ajudar com seus votos os Deputados das Cortes, não saberão quais são os pontos em discussão para os elucidarem com seus argumentos; e se os debates forem públicos, mas a imprensa manietada, não é possível que haja meio eficaz, para que eles os remedeiem. [...] Agora, se os debates forem públicos, e se cada qual puder escrever sobre eles, então os pontos, discutidos com publicidade nas Cortes, receberão o benefício do exame de todos os homens de talento na nação.⁶¹

Segundo Bahia⁶², os setenta e dois anos que caracterizam a primeira fase da imprensa no país são caracterizados por uma intensa atividade panfletária, cujos reflexos se percebem nas ações políticas revolucionárias que viabilizaram a independência, pacificaram o país e prepararam a República. Essa atuação panfletária pode ser identificada, por exemplo, na pena de Silva Lisboa, jornalista e político conservador que lançou o jornal *Conciliador* e defendeu a Monarquia durante toda sua carreira.

Também na atuação de Cipriano Barata, jornalista das *Sentinelas da Liberdade*, político, agitador, líder-popular e precursor das lutas pela Independência, República e federação. Sua atuação no jornalismo (política desde o princípio) iniciou-se na *Gazeta Pernambucana*, logo após a Independência do Brasil, evento do qual Barata havia participado

⁵⁹ Idem, p. 13

⁶⁰ Idem, p. 27

⁶¹ COSTA, 2003, v. 26, p. 65

⁶² Idem, p. 52-102

à distância, de Portugal. Seu primeiro artigo no periódico foi um protesto (e uma explicação) sobre os motivos que o levaram a negar a Constituição portuguesa e retornar ao Brasil. Em abril de 1823, o jornalista optou por lançar seu próprio jornal, a *Sentinella da Liberdade na Guarita de Pernambuco*, e desde o primeiro número apresenta sua visão sobre o jornalista (“gazeteiro”), a de ensinar, “edificar e até moralizar os homens”:

Estarei por ventura sempre a ouvir, e nunca direi coisa alguma? Não por certo. Saio, portanto, ao respeitável público e peço licença para falar. O distinto título de minha Gazeta é *Sentinella da Liberdade* – eu lamento que tivesse uma Sentinela da Usurpação e Despotismo na Cidade da Bahia e que em todo o Brasil não houvesse outra a atalaiar em favor da liberdade. Por isso, como soldado veterano, cheio de cicatrizes, que milito há 32 anos debaixo das bandeiras desta Divindade, pego na minha arma e medito em uma Guarita sobre o baluarte do invencível Pernambuco, grito desde já – Alerta! Persuado-me que um Gazeteiro é escritor, que pode ensinar, edificar e até moralizar os homens: meus desejos são estes. Escrever para os da cidade e da aldeia, homens e mulheres sábios e poucos instruídos.⁶³

Se o caráter político-doutrinário caracteriza a linha temática-editorial do jornalismo desse momento, a importação de ornamentos literários marca a linguagem de seus jornais e o caráter artesanal, a estrutura das casas que publicavam periódicos:

Os historiadores estão de acordo em assinalar que as principais características do jornalismo brasileiro no período de transição para o século XX eram a falta de recursos, a linguagem desabrida, o tribunismo, o sectarismo e o beletrismo. Até a independência, em 1822, tivemos a imprensa áulica. As notícias eram pequenos fatos do dia, aniversários, odes e panegíricos da família reinante. Daí em diante, predominou o pasquim, pequenas folhas de duas a quatro páginas em média, geralmente, sem expediente, sem nome dos responsáveis, sem nada, de periodicidade incerta, de linguagem livre e, quase sempre, de curta duração.⁶⁴

No final do século XIX, porém, o jornalismo no país começa a passar por uma série de transformações. Bahia afirma que “depois de 1880, [...] a imprensa está preparada para o estágio mais empresarial como ocorre nos países avançados. Nesse espaço, os novos jornais trazem, com seus títulos que se tornarão importantes, experiências e objetivos próprios de organizações industriais”⁶⁵ A passagem que se assiste na virada dos oitocentos para os novecentos é a de pequenos jornais com estrutura artesanal e folhas tipográficas para empresas jornalísticas dotadas de equipamentos mais avançadas:

⁶³ *Sentinella da Liberdade na Guarita de Pernambuco*, 09.04.1823 , nº 1

⁶⁴ AMARAL, 1996, p. 69

⁶⁵ BAHIA, 1990, p. 106

Uma imprensa mais sólida, nos anos da Abolição e da República, está geralmente associada a uma tipografia mais bem reaparelhada, renovada em relação aos anos pioneiros, graças à importação de tipos e prelos. As empresas têm menos de comum a improvisação, buscam fixar posições de mercado duradouras, mediante a organização. Esse processo de desenvolvimento do jornalismo, em cuja base se acha a tipografia, corresponde ao próprio desenvolvimento da economia. Na primeira metade do século XIX, o passivo colonial, a crise financeira, o analfabetismo e a instabilidade política bloqueiam toda a produção cultural brasileira e, de modo particular, toda a imprensa. [...] Em 1850 as cidades crescem rapidamente, mas o salto não é comparável à economia. A elite educada era pequena. Em 1867, apenas 10% das crianças em idade escolar têm acesso a matrículas. No final do Império e começo da República, essa taxa sobe para 14%. 66

No entanto, em uma perspectiva técnica, a principal transformação pela qual passa a imprensa do período se deve à importação de métodos fotoquímicos de reprodução, presente no país na *Revista da Semana*, de Álvaro de Teffé, em 1900. Antes, os processos mais comuns para a reprodução de conteúdo eram a litografia ou a gravura em zinco ou cobre. No primeiro, o profissional deveria desenhar o conteúdo do jornal sobre pedras, às avessas; no segundo, o ilustrador deveria desenhar sobre papel gelatinado, também já de acordo com o tamanho e forma que seriam impressos. Sobre o reaparelhamento técnico, Bahia afirma que, nesse novo momento, “máquinas rotativas Marinoni dominam o sistema de impressão, que conjuga o molde e o chumbo quente da estereotipia. Imprimem, cortam e dobram os exemplares que saem aos milheiros. A distribuição tornou-se complexa, reunindo assinantes e venda avulsa, leitores locais, nacionais e do exterior” 67. A introdução de métodos fotoquímicos na grande imprensa não vem sozinha. Também se verifica na mesma época um aumento na tiragem dos jornais, um acabamento gráfico mais refinado, uma distribuição mais moderna e, conseqüentemente, um aumento no número de leitores. Aqui, um adendo: a ampliação do espectro de leitores não se dá apenas pela melhoria dos serviços prestados pelas empresas jornalísticas, mas é devido, também, ao maior número de alfabetizados do período. Ao analisar o mercado editorial de livros do período, Alessandra El Far fornece dados preciosos (e precisos) sobre o assunto:

O percentual de pessoas alfabetizadas na capital federal subiu de 35,2%, em 1782, para 50,8%, em 1860, e 61,1%, em 1920. Isso significava que, diferentemente do restante do país, onde aproximadamente 80% das pessoas não sabia ler, no Rio, a partir de 1890, mais da metade da população seria considerada leitora em potencial. Esses dados, divulgados ao sabor do

⁶⁶ Idem, pgs. 107-108

⁶⁷ Idem, p. 109.

otimismo republicano, podem apresentar alguns excessos frente aos problemas existentes no cotidiano das cidades, marcado pelo recente passado escravocrata e por uma extrema desigualdade social e financeira, que impedia aos 180 mil negros libertos e mestiços acesso à instrução. Mas, ao lado de possíveis retoques estatísticos, a sociedade carioca, dessa última década do século XIX, viu crescer em seu bojo uma camada urbana, variada e alfabetizada. 68

Há autores que não identificam apenas no crescimento do número de leitores a razão pelo aumento de tiragem. Bahia afirma que fatores como “o crescimento econômico que impõe melhores níveis de renda, o trabalho assalariado e a descentralização republicana”⁶⁹ também beneficiaram o desenvolvimento da imprensa.

Se a sociedade do período da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República era endossada por calorosas discussões políticas, na do início dos 1900, um dos conceitos que ganham destaque é o do público. Com as reformas urbanas e a busca por imbuir na sociedade o adjetivo “moderno”, os espaços de compartilhamento de experiências entre os atores sociais se torna cada vez menos privado, a rua e os acontecimentos que nela acontecem ganham mais importância. Nesse contexto, nada mais natural do que verificar uma imprensa que adquire, cada vez mais, uma feição informativa e factual, em detrimento dos antigos textos opinativos e literário-ficcionais da fase anterior. Enfim, o jornalismo característico da Monarquia, testemunhado por Luiz Edmundo⁷⁰ com paginação sem movimento, alinhamento monótono das colunas, ausência de manchetes e de outros procedimentos jornalísticos e em que prevalecia a doutrinação política (marcada pelo artigo de fundo) começa a dar lugar a:

Na segunda fase de modernização de 1900 em diante, os jornais, sem desprezarem a colaboração literária, iam tomando um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem. As notícias de polícia, particularmente, que outrora, mesmo quando se tratava de um crime rocambolesco, não mereciam mais do que algumas linhas, agora passavam a cobrir largo espaço; surge o noticiário esportivo, até então inexistente, e tudo isso no sentido de servir o gosto sensacionalista do público que começava a despertar. 71

Vale destacar que essa passagem de um jornalismo artesanal para um industrial – a qual resultaria, em longo prazo, na formação de grandes empresas de comunicação – não ocorreu apenas em território brasileiro. Nos Estados Unidos, um processo histórico

⁶⁸ EL FAR, 2004, pgs. 70-71

⁶⁹ BAHIA, 1990, p. 108

⁷⁰ EDMUNDO, 1938

⁷¹ BROCA, 1975, p. 218

semelhante se deu no final do século XIX, o que se refletiu, inclusive, nas pesquisas acadêmicas sobre comunicação desenvolvidas na época.

Aqui, talvez seja interessante apresentar o pensamento de um desses pesquisadores, o sociólogo Robert Park, para entender como as transformações da imprensa da época eram digeridas por estudiosos do momento histórico contemporâneo a elas. Park foi um dos primeiros autores a pensar como os meios de comunicação de massa influenciam a vida das pessoas em uma sociedade cada vez mais urbana e industrial e pautam suas conversas (conceito que, mais tarde, seria conhecido como *agenda setting*), além de também discutir a importância de um novo bem simbólico que começava a ser comercializado, a notícia.

Em um de seus artigos clássicos, “A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento”⁷², Park defende que, enquanto um produto construído por uma indústria pautada em interesses econômicos e políticos, a função social da notícia é a de coerção social. Mas, então, qual seria o potencial da notícia na sociedade? Partindo dessa premissa e a partir de definições de William James, um de seus tutores acadêmicos, Robert Park afirma que as notícias podem transmitir duas formas de conhecimento: *acquaintance with* (familiaridade com as coisas) e *knowledge about* (conhecimento das coisas). Enquanto estar familiarizado com um tema pressupõe analisá-lo pouco e apenas perceber suas relações (definição que indica algo mais intuitivo), ter o conhecimento de um conteúdo vai além: implica estabelecer relações mais sólidas entre as mensagens/fatos e articulá-las e sistematizá-las de maneira mais explícita. A definição parece não ser clara em muitos momentos do artigo, mas, em última instância, parece-nos necessária uma indicação: o *acquaintance with* se estabelece como uma fase para se chegar ao *knowledge about*, ou seja, para se sistematizar uma grande quantidade de conhecimentos, é preciso, anteriormente, reuni-los mesmo que de forma desordenada.

Nesse debate teórico, o pesquisador apresenta outra distinção importante: enquanto o conhecimento jornalístico é mais elementar, o histórico já é sistematizado, ou seja, já reúne informações interpretadas. Todavia, ainda assim, a informação jornalística assume uma importância expressiva para orientar a população em discussões políticas e econômicas, além de ser prioritária para formar sua base cognitiva para interpretar a realidade: “todos e cada um de nós vivemos em um mundo no qual somos o centro, e as dimensões desse mundo estão definidas pela direção e as distâncias desde as quais nos chegam as notícias”. Em outro

⁷² Artigo publicado no *American Journal of Sociology*, 45 (5), pgs. 669 – 689.

de seus escritos clássicos, Park defende que a informação jornalística, calcada no *knowledge about*, seria fundamental para o fortalecimento da democracia, uma vez que leva à esfera pública informações do cotidiano:

Se a opinião pública vai continuar a governar no futuro tal como fez no passado, se quisermos manter a democracia – tal como concebida por Jefferson –, o jornal deve continuar a nos falar sobre nós mesmos. Nós devemos, de alguma forma, aprender a conhecer nossa comunidade e seus assuntos com a mesma intimidade com a qual conhecíamos nas vilas. O jornal deve continuar a ser o diário impresso da comunidade local. Casamentos e divórcios, crimes e notícias são a matéria da qual é feita a democracia. ⁷³

João do Rio parece não apenas ter compreendido o que os acontecimentos cotidianos poderiam representar dentro do novo jornal que começava a surgir no início dos novecentos como resolveu elevá-los ao primeiro plano do seu trabalho, fazendo do dia a dia da cidade a matéria-prima para seus textos, dos personagens comuns de seu tempo os protagonistas de suas narrativas, das histórias das ruas os enredos de uma epopeia sobre o cotidiano. Como se verá mais adiante, o resultado foram textos que são uma espécie de diário sobre o seu tempo, os quais refletem os costumes, os pensamentos e os cidadãos da época. Como diria Robert Park, um *acquaintance with* para os leitores da época, mas que, tomados em perspectiva, se tornaram *knowledge about* para antropólogos e historiadores. Essa preocupação com o registro da sociedade retratada é bem presente em um texto de 1908 da *Gazeta de Notícias*:

Os meus olhos correm ávidos para as colunas cujas linhas são pagas a 300 réis, com direito a repetição, e aí estou certo de não encontrar a calúnia dos ‘apedidos’, nem os elogios reles, mas a alma da cidade, tal qual ela é... Os pequenos anúncios são a interminável fita cinematográfica da vida da cidade, sempre curiosa, sempre vivaz, sempre interessante. Por ela sabe a gente da intimidade dos lares, da anciã de dinheiro, das extravagâncias sensuais, do amor interesseiro, da falta de gramática, dos adultérios, das chamas, das comédias, dos *vaudevilles*... ⁷⁴

Como se verifica, se no âmbito acadêmico pesquisadores como Robert Park clamavam por trazer ao conhecimento público a informação, afim de fortalecer as instituições democráticas, dentro das redações muitos profissionais também se voltaram ao registro do que estava se passando nas ruas. É como se eles tivessem a consciência de que o moderno está associado à novidade e de que os atores dessa nova sociedade desejavam saber quais eram esses fatos novos. Do desejo de saber o que estava se passando nesse ambiente, vem o

⁷³ PARK, 1967, p. 85

⁷⁴ RIO in **Gazeta de Notícias**, 25 de fevereiro de 1908 *apud* O'DONNELL, 2008, p. 79

fortalecimento de gêneros jornalísticos informativos que, aqui, poderiam ser até denominados gêneros jornalísticos modernos: a reportagem, a notícia e a entrevista.

Quando o assunto é texto, a mudança não para por aí. Paralelamente ao “amadurecimento” desses novos gêneros, pesquisadores, como Marcelo Bulhões, defendem que a própria linguagem dos jornais da época sofreu modificações, já que houve um esforço por imprimir uma nova identidade ao texto jornalístico, a qual valorizava, sobretudo, seu teor informativo e usava estruturas hoje tão solidificadas na imprensa diária, como o *lead*. “Seja como for, em linhas gerais a modernização da imprensa jornalística no Brasil significa o início da prevalência do componente informativo sobre a doutrinação de natureza política”⁷⁵.

Não foi apenas na opinião presente nos jornais que a moderidade se refletiu. Os textos literários, tão rebuscados e que preenchiam espaços nos idos oitocentos, também sofreram alterações. O historiador literário Brito Broca identifica que, em relação à literatura, as inovações trazidas pelo novo momento jornalístico são a decadência do folhetim (o qual evoluiu para a crônica e, posteriormente, para a reportagem), a utilização mais generalizada da entrevista e a presença mais regular da crítica literária. Tal qual o Jornalismo, a Literatura impressa nas páginas de periódicos da Belle Époque também parece ter se modernizado. Para o escritor que publicava nesses espaços, os textos dos jornais, se não lhes davam orgasmos estéticos por se pautarem cada vez mais em padrões, eram um fonte de renda e uma vitrine para conquistar novos leitores:

O colunismo e a reportagem surgiam como as grandes novidades de um ambiente que exigia, cada vez mais, o predomínio da informação sobre a doutrinação. A nova imprensa (e, portanto, a nova literatura) demandava quantidade e era essa a fonte de notoriedade dos tempos do efêmero. O fato de a maioria dos escritores da belle époque terem nos jornais seu principal veículo respondia, nesse quadro, a duas necessidades que as características do mercado editorial não podiam suprir: fama e dinheiro.⁷⁶

Sérgio Miceli vai além e defende que muitos escritores da época tiveram de se ajustar aos novos textos que começaram a ganhar destaque na imprensa para conseguirem se encaixar na nova vida intelectual:

Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia

⁷⁵ BULHÕES, 2007, p. 102

⁷⁶ O'DONNELL, 2008, p. 76

pouco importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito e, em especial, a crônica.⁷⁷

Em 1907, para o livro *O momento literário*, de 1907, João do Rio entrevistou escritores que publicaram textos na imprensa desse período. Tentou, a partir do questionário, radiografar as principais influências literárias nos autores nacionais e verificar qual a opinião dos autores a respeito da questão: “o Jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” O resultado foi um empate técnico. Dos 36 entrevistados por Paulo Barreto, dez responderam que o jornalismo atrapalha a escrita literária; onze disseram que ajuda; três não responderam; um não entendeu. Entre os que viram no jornalismo uma influência negativa sobre o escrito, esteve Clóvis Beláquia que se justificou afirmando que se trata de uma atividade que “esgota as energias, dispersa os esforços e alimenta a superficialidade.” Fatores como o minguar do tempo disponível para escrever, a esterilidade criativa e a superficialização do estilo foram algumas das justificativas. Houve quem ficou em cima do muro, como Padre Severiano de Resende que respondeu que “o poeta ou prosador que quiser ver a sua obra passar de coisa escrita a coisa impressa tem que se submeter ao jornal. O jornal é inevitável, precisamos sofrê-lo.” Outro que se absteve foi Silva Ramos, justificando-se com “para a arte literária é mau, para o literato é bom”. Se é mau para a arte por tirar sua pureza estética, é bom para o literato por lhe dar meios para sobreviver. No extremo oposto, um dos principais defensores do Jornalismo foi Medeiros e Albuquerque, para quem os críticos ao Jornalismo são, muitas vezes, literatos que passam longos meses produzindo “pequenas coisinhas” e têm “de si mesmos uma alta ideia.” Ao ser questionado por seu interlocutor se os recursos do texto jornalístico são mais grosseiros do que os do literário, ele é veemente:

Não vejo bem por quê. São diferentes do romance ou do conto, mas visam ao mesmo fim : usar de palavras para impressionar cérebros humanos, fazer vibrar inteligências e corações [...] Por que razão há nisso menos arte do que em amassar meia dúzia de substâncias coloridas, borrar uma tela, e dar assim a impressão de uma paisagem [...].⁷⁸

A partir do questionário, fica claro que, historicamente, os jornais deram aos escritores uma renda fixa, permitindo-lhes viver da escrita e não ter que se sujeita a tarefas como o serviço público; em consonância, esses mesmos periódicos que lhes deram dinheiro sugaram o tempo e as energias que poderiam estarem sendo empregados na criação literária.

⁷⁷ MICELI, 2001, p. 17

⁷⁸ RIO, 1974, p. 75

Cabia ao escritor decidir alugar ou não a sua pena. Mas as cotribuições que a imprensa poderia lhes dar iam além. Já no início dos novecentos, segundo Cristiane Costa, os jornais também tinham o potencial de tornarem o escritor famoso:

Os jornais e revistas tinham como trunfo servirem de berçário, vitrine, pedestal e mesmo de trampolim para o homem de letras, encarregando-se do recrutamento, da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores. Era a imprensa que dava as condições de sobrevivência e de divulgação para a produção dessa massa crescente de intelectuais brigando por um lugar ao sol.⁷⁹

No entanto, se entre os leitores o escritor poderia se tornar conhecido pela atividade na imprensa, entre seus pares a situação poderia ser diversa. Exemplo disso é o próprio João do Rio que em duas ocasiões, 1905 e 1907, não foi aceito quando se candidatou à Academia Brasileira de Letras. A maior parte de sua literatura não estava em livros, mas saíra das folhas amarelas dos jornais diários; não eram grandes romances, mas crônicas-reportagens que registravam o cotidiano da cidade; seu palco não era recitando textos em cafés literários, mas desfilando como um *flâneur* pela capital federal. As diferenças impostas pelo seu trabalho na imprensa eram muitas, logo, as barreiras também. A imortalização só veio em 1910. Assim, João do Rio teve, no seio da elite intelectual brasileira, o reconhecimento a um trabalho em que confluíam expedientes narrativos literários, procedimentos jornalísticos modernos e a representação de uma cidade em transformação:

Se João do Rio, no seu temperamento e na sua biografia, confunde-se com a história da capital da Primeira República, a mimesis não poderia ser completa sem a mediação do campo literário que, por meio da imprensa, dava novos contornos à cidade. Os tecnocratas das reformas urbanas produziam os espaços para o desfile da civilização, mas, não em menor medida, o ambiente intelectual vociferado nos jornais produzia espaços de circulação de ideias e valores. A engenharia social avançava sobre essas duas bases, tão sólidas quanto complementares.⁸⁰

A “imortalização” de um jornalista talvez tenha sido um indicativo dos novos tempos nas Letras nacionais. Neles, fica evidente que, independentemente da opinião favorável ou contrária à influência do jornalismo na literatura, trabalhar nos jornais foi importante para o sustento e a consequente atividade literária dos escritores. A modernização da imprensa, fruto da importação de novas tecnologias de impressão e de distribuição que tirariam a imprensa de sua fase artesanal e a tornariam, paulatinamente, industrial, contribuiu

⁷⁹ COSTA, 2005, p. 25

⁸⁰ O’DONNELL, 2008, p. 72

para a profissionalização do literato. Mas não foi apenas isso. Nas páginas dos diários, como defendeu Cristiane Costa, foram originalmente publicados muitos dos melhores textos literários da época:

Toda a literatura da *Belle Époque* acaba se relacionando direta ou indiretamente com as novas tecnologias de impressão e reprodução. Elas não apenas coincidiram com a profissionalização dos escritores, como foram fundamentais para que isso acontecesse. [...] Dava-se início à era das grandes tiragens e ao jornalismo industrial. E onde essa indústria encontraria uma mão-de-obra previamente qualificada? Na literatura.⁸¹

Expressões como “prostituição da pena”, “esterilidade criativa” e “superficialização da escrita” permearam este capítulo e foram apontadas como fatores negativos da influência do jornalismo sobre a literatura. Mas, de fato, quais são as diferenças que separam um texto jornalístico de um literário? Se os gêneros opinativos e literários, característicos da imprensa artesanal do século XIX, começaram a ceder espaço a textos mais próximos aos gêneros jornalísticos modernos e informativos, quais aspectos foram abortados durante a passagem de um século a outro? E, finalmente, como definir, em termos de gênero, os textos produzidos por João do Rio no início do século XX: são crônicas ou reportagem? Saiamos do contexto e adentremos no texto.

⁸¹ COSTA, 2005, pgs. 44-45

CAPÍTULO 4: DO CONTEXTO AO TEXTO, FLANANDO PELO *CORPUS*

“Ninguém faz nada se se divide entre dois senhores”⁸². Essa foi a resposta que João Guimarães Rosa dispensou a Otto Lara Resende ao ser questionado sobre a ausência de suas palavras em jornais. Com a afirmativa, o escritor mineiro reconheceu a natureza distinta dos discursos que caracterizam os jornais e as obras literárias e demonstrou acreditar na impossibilidade de se trilhar uma vereda híbrida, na qual jornalismo e literatura convivas harmoniosamente. A afirmação é questionável. Embora haja diferenças entre as “personalidades” desses dois “senhores”, é possível identificar feitos de escritores-jornalistas – e também de jornalistas-escritores - que se dividiram entre eles, como João do Rio.

Para compreender um pouco como as relações entre jornalismo e literatura se deram historicamente, o que é necessário para adentrarmos na obra do jornalista-escritor João do Rio, na qual o hibridismo jornalismo-literatura está presente, este capítulo busca apontar aspectos teóricos contextuais úteis à análise dos capítulos seguintes. Disserta, em um primeiro momento, sobre as diferenças entre o texto jornalístico e o literário, atentando para como, historicamente, essas duas atividades se sobrepuseram, e chega ao conceito que parece unir as duas áreas, o de narratividade. Feito isso, irá afunilar a discussão e discorrer sobre três gêneros narrativos fundamentais presentes nas páginas de jornais da *Belle Époque*: a notícia, a reportagem e a crônica. Finalmente, apresentam-se as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Começamos com a caracterização do campo jornalístico e do literário. Marcelo Bulhões, em *Jornalismo e Literatura em Convergência*, identifica em aspectos ligados à **literariedade** (uma maneira especial que as obras literárias têm de lidar com a linguagem verbal) e à **padronização do jornalismo** os fatores de afastamento dos textos jornalísticos e literários. Para ele, esses aspectos dizem respeito aos fundamentos distintos das duas manifestações; o jornalismo encara a linguagem como meio para realizar-se; a palavra é utilizada para apurar acontecimentos e difundir informações da atualidade. A essência da literatura, ao contrário, seria utilizar a linguagem verbal não enquanto meio, mas como fim; ela é tomada como matéria-prima em si, portadora de potencialidades expressivas.

Na literatura, a linguagem não é mera figurante, mas centro das atenções. Nesse sentido, se algo para comunicar na literatura, esse algo só existe pelo

⁸² COSTA, 2005, p. 237

poder conferido na conduta da própria linguagem. Não se trata exatamente de afirmar que não existe mundo algum fora da experiência da linguagem. Mas de supor que para a realização literária tal mundo só importará se o verbal que transmitir estiver, por assim dizer, transmutado, recriado, destituído de sua função cotidiana e costumeira.⁸³

Portanto, o ponto essencial de desencontro entre a atividade jornalística e a literária estaria no modo como cada um deles opera com a palavra. Para clarear o exposto, tomemos como exemplo um trecho de *Sagarana*, o primeiro livro do escritor mineiro Guimarães Rosa citado pelo próprio pesquisador: “Nove horas e trinta. Um cinerros tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão”.⁸⁴ Esse trecho é valioso para entender a natureza do texto literário. “As palavras não estão não estão aí para transmitir um acontecimento nem para abstrair a realidade em conceitos. O que está em questão é que elas constroem uma realidade centrada no modo com que arranjam, se articulam e se movimentam”.⁸⁵ A natureza da atividade jornalística, sobretudo a do jornalismo que começou a se desenvolver no início do século XX no Brasil, é centrada na informação e – com exceção do movimento do *New Journalism*⁸⁶ – está mais preocupada em “o que dizer” do que em “como dizer”.

Tais “naturezas” tão desencontradas significam, pois, formas distintas com que jornalismo e a literatura codificam a realidade. Está-se diante, pois, da questão da **representação** do universo dos signos:

A ideia de representação carrega a de substituição, de reprodução, de figuração. A representação, ato simbólico, dá-se por meio de signos [...]

⁸³ Idem, p. 12

⁸⁴ ROSA, 1982, p. 69

⁸⁵ BULHÕES, 2007, p. 14

⁸⁶ Aqui, vale um adendo. O movimento do *New Journalism*, também conhecido como Novo Jornalismo Americano, foi praticado por profissionais como Tom Wolf e Gay Talese, jornalistas que buscavam, em seus textos, ultrapassar o mero registro dos acontecimentos e criar narrativas em que a expressão contribuísse para valorizar a informação transmitida. Em seus escritos, o plano estético é valorizado, mas, ainda assim, não há um descompromisso com a informação divulgada e apurada da realidade, afinal, “é claro que a valorização do plano de expressão (da função poética da linguagem) no Jornalismo terá de respeitar o compromisso com a clareza, decorrente da obrigação de informar. Isto significa que, para o Jornalismo, ao contrário do que ocorre com a Literatura, estará vetada a produção de texto radicalmente autocentrado – sem a função referencial da linguagem – através do qual, por conseguinte, se obtenha não alguma forma de captação do real, mas apenas efeitos expressivos tais como ritmo, rima, sonoridade, simetria etc. Em suma, para usar uma expressão empregada por Samira Mesquita em *O enredo*, o texto jornalístico nunca poderá ser “opaco”, interpondo-se entre a leitura e os acontecimentos narrados. Ao invés disto, deverá ser sempre transparente.” (COIMBRA, 1993, pgs.18-19)

pode-se ainda afirmar que a representação constitui um fato ou fenômeno de consciência, individual e social, que acompanha, em uma determinada sociedade, tal palavra e tal objeto.⁸⁷

É fundamental do texto jornalístico codificar a realidade ao seu redor de forma **verossimilhante**, construir um efeito de objetividade do real:

Certamente as notícias são um produto centrado no referente, onde a invenção e a mentira são violações das mais elementares regras jornalísticas. Assim, o referente, ou seja, a “realidade”, não pode deixar de ser um fator determinante do conteúdo noticioso.⁸⁸

O modo como os signos são criados no discurso jornalístico, que visa à comunicação, portanto, estaria ligado diretamente com o que Jacobson chamou de função referencial da linguagem, centrada no referente. O jornalismo busca apreender a **factuality**, seja pela utilização de técnicas e mecanismos textuais de que se utiliza ou motivado pelo seu próprio estatuto de uma escrita atrelada ao “real”, criando signos com efeito verossímil. Despida da mera função de comunicar, a literatura se interessa pela função expressiva da linguagem, pela exploração máxima dos diversos significados das palavras. Tem o “direito” de afastar-se da referencialidade, o que a leva ao encontro da ficção:

Se há algo para comunicar na literatura, esse algo só existe pelo poder conferido à conduta da própria linguagem. Não se trata exatamente de afirmar que não existe algum modo fora da experiência da linguagem, mas pressupor que para a realização literária tal mundo só importará se o verbal que o transmitir estiver, por assim dizer, transmudado, recriado, destituído de sua função cotidiana e costumeira. Com isso, vem a constatação de que a razão de ser da literatura não é exatamente a comunicação.⁸⁹

Linguagem literária é plurissignificativa ou pluri-isotópica, porque nela o signo lingüístico, os sintagmas, as frases e as seqüências transfrásicas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tende para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade característica do discurso científico e didático e distanciando-se marcadamente, por conseguinte, de um grau zero da linguagem.⁹⁰

⁸⁷ SATO, In: CASTRO; GALENO, 2005, p.30.

⁸⁸ TRAQUINA, 2004, p.149.

⁸⁹ BULHÕES, 2007, p.12.

⁹⁰ SILVA, 1976, p.51.

Em outra perspectiva, complementar, e não oposta às apresentadas, Coimbra defende que os dois campos diferem-se por **apreenderem a realidade** de formas diferentes. Enquanto jornalistas buscam nos fatos cotidianos a matéria-prima para seus textos, literatos podem encontrar na imaginação sua inspiração.

A adoção do modelo de estrutura de narração nos texto de imprensa nos traz de volta á questão da relação do texto com o referente, com o contexto extraverbal. A representação do real – a diegese – num conto, numa peça teatral, num filme, diz Jules Gritti no ensaio “Uma narrativa de imprensa: os últimos dias de um grande homem”, em *Análise estrutural da narrativa* parece diferir da representação do real de uma narrativa de jornal, pois, enquanto a primeira emana de uma criação de fábula, a segunda é comandada pelos acontecimentos no seu dia-a-dia. No entanto, acrescenta Gritti, seja a ação representada ou a ação vivida, caem todas nas mesmas categorias.⁹¹

Enquanto, na literatura, a imaginação e a função poética guiam a criação, bem como a construção de personagens e de espaços e a forma como eles se relacionam no tempo, no jornalismo, seja em um texto menor – uma notícia estruturada a partir de um *lide* simples – ou em um mais extenso – um livro-reportagem –, o código profissional impõe que sua construção seja orientada a partir de um “roteiro de condutas”, o qual se inicia com a pauta e termina com a publicação, passando pela apuração documental, entrevistas com fontes, edição etc. Portanto, enquanto a narrativa literária tem a possibilidade de apreende a realidade “à distância” (confiando no trabalho da imaginação), a jornalística se realiza em um contato direto com o real palpável e, em sua confecção, pulsam modos de apreensão pautados no corpo a corpo com o factual.

Embora se verifiquem constantemente tais desencontros entre jornal e letras, um componente comum a essas áreas contribui para que elas, às vezes, encontrem correspondência no universo discursivo, a narratividade⁹²:

Um ponto essencial da confluência de gêneros do jornalismo e da literatura, sem dúvida, atende pelo nome de narratividade. Produzir textos narrativos, ou seja, que contam uma sequência de eventos que se sucedem no tempo, é algo que inclui tanto a vivência literária quanto a jornalística [...]. Aliás, não é por acaso que *narrar*, *narrador*, *narrativa* derivam de

⁹¹ COIMBRA, 1993, pgs. 16-17

⁹² Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, narratividade relaciona-se às qualidades intrínsecas aos textos narrativos, apreendidas ao nível dos seus funcionamentos semio-dicursivos, para além da análise superficial. Trata-se de uma sucessão de estados e de transformações que, no discurso, e responsável pela produção de sentido. (Reis; Lopes, 2002, p.69).

narro, vocábulo latino que significa “dar a conhecer” (...). Pode-se, por exemplo, lembrar que tanto a literatura como o jornalismo atuam como expedientes de conhecimento de mundo, sendo que a experiência literária parece preferir o mundo por meio da prática imaginativa e alegórica, a qual não é necessariamente menos “verdadeira” que a alternativa jornalística.⁹³

Portanto, textos narrativos, por não serem exclusividade da literatura nem do ficcional, são responsáveis pelas confluências entre os campos jornalístico e literário:

A narrativa não é privilégio da arte ficcional. Quando o jornal diário noticia um fato qualquer, como um atropelamento, já traz aí, em germe, uma narrativa. O desdobramento das clássicas perguntas a que a notícia pretende responder (quem, o quê, como, quando, onde, por que) constituirá de pleno direito uma narrativa, não mais regida pelo imaginário, como na literatura de ficção, mas pela realidade factual do dia-a-dia, pelos pontos rítmicos do cotidiano que, discursivamente trabalhados, tornam-se reportagem.⁹⁴

Chegado a este ponto, é necessário fazer dois adendos. O primeiro diz respeito à definição aqui adotada de narrativa, que se trata de um texto (escrito, imagético, sonoro etc.) que conta uma série de acontecimentos que se desdobram durante um determinado período de tempo. Marcada pela temporalidade, caracterizam-na a figura de personagens que entram em conflito em um enredo, o qual se insere em um plano espacial e é contado a partir de determinado ponto de vista. Um documentário, uma charge, um romance, uma animação são narrativas, assim como uma notícia, uma reportagem e uma crônica.

O segundo adendo é importante para sincronizar as discussões ao momento histórico no qual João do Rio viveu. Embora basilar para compreender as características do campo jornalístico e do literário, essa diferenciação se acentua ao longo do século XX, quando as idiossincrasias do jornalismo industrial – que também se refletem nos textos – começam a se fortalecer. Quando João do Rio publicou seus escritos em jornais, revistas e livros, as lacunas entre uma atividade e outra não eram tão acentuadas. Seus textos eram narrativas nas quais pulsavam características de apreensão da informação e de representação da realidade característicos do jornalismo moderno e, simultaneamente, eram construídos a partir de estruturas típicas da narrativa literária do final do século XIX e início do XX.

Vale salientar que este trabalho não irá discutir se os textos de João do Rio são jornalismo ou literatura. Aqui, essa é uma questão menor, já que o válido é entender como o

⁹³ BULHÕES, 2007, p.40

⁹⁴ SODRÉ; FERRARI, 1986, p.11

autor laborou as categorias narrativas com acento literário (narrador, personagem, espaço e tempo) nos textos publicados na imprensa e, ao que parece, escritos a partir de procedimentos de apreensão da realidade característicos da atividade jornalística, como a entrevista e a verificação *in locu* dos acontecimentos.

No entanto, antes de mergulharmos na empreitada analítica, é preciso apresentar os delineamentos das narrativas mais frequentes na imprensa do início do século XX, período em que João do Rio publicou sua obra. Ao comparar os textos literários e os jornalísticos, Marcelo Bulhões informa que a teoria sobre esses últimos teria sido estabelecida mais recentemente e situa o seu aparecimento no século XVIII, quando Samuel Buckeley fez uma distinção entre *news* (notícias) e *comments* (comentários).⁹⁵ Ao que parece, tal sistematização teria dado origem à divisão entre os textos informativos – que compreendem notícias, notas, reportagens e entrevistas – e opinativos – artigo, crítica, editorial, comentário, resenha, etc. Bulhões defende que essa distinção no jornalismo foi pautada por fatores mercadológicos, para situar o leitor dentro do jornal:

Tal concepção delimitativa se dá em atendimento a necessidades práticas e mercadológicas. A conformação estrutural das páginas dos jornais consagrou espaço à informação em sentido estrito, enquanto outros se dedicariam ao puro exercício da opinião, da reflexão e do debate. Atributos de informação ou de opinião teriam sido, portanto, dirigidos a se conformar a setores territoriais demarcados e textualidades inconfundíveis, com a segmentação da folha impressa conduzindo uma leitura “orientada”.⁹⁶

Tomando o início dos novecentos como o princípio da consolidação do jornalismo industrial no Brasil, podemos afirmar que tal concepção delimitativa também se fortaleceu nesse momento por aqui. Pode-se afirmar, certamente, que esse é um período histórico que marca a decadência de textos opinativos, como o artigo de fundo, e a expansão de jornalísticos, como a notícia e a reportagem.⁹⁷ Já que esses dois últimos fortalecem-se no momento em que o autor pesquisado publicou sua obra e estão muito presentes no *corpus*, vale a pena debruçarmos sobre suas estruturas.

Segundo Nilson Lage, o início do desenvolvimento de narrativas informativas no Brasil, como a notícia e a reportagem, deu-se no século XIX e foi motivado tanto pelo advento de novas tecnologias quanto pela presença de um novo ator que começava a

⁹⁵ BULHÕES, 2007, p. 38

⁹⁶ Idem, pgs. 38-39

⁹⁷ Idem, p. 102

desbravar o ambiente urbano, o repórter como andarilho. Inserida em um novo cenário social, o do surgimento de grandes cidades, essa figura começou a atentar para o que acontecia nas ruas e a registrar os fatos de seu cotidiano, as conversas dos transeuntes, enfim, os hábitos do seu tempo. No jornal, a rua começou a ganhar o primeiro plano. De acordo com o pesquisador, foi uma espécie de reforma do modo de escrever:

Do ponto de vista técnico, escritores de folhetins e jornalistas obrigaram-se a reformar a modalidade escrita da língua, aproximando-os dos usos orais ou cultivando figuras de estilo espetaculares, ora exagerando no sentimentalismo, ora incorporando a invenção léxica e gramatical das ruas. Descobriu-se a importância dos títulos, que são como anúncios do texto, e dos furos, ou notícias em primeira mão. 98

Desde o seu surgimento, a figura do repórter parece carregar o estatuto de verificador *in locu* da realidade cotidiana, de testemunha dos fatos. O repórter nasce como o profissional com o dever de ir ao campo dos acontecimentos para apurar a informação, de verificar com os próprios olhos o ocorrido e de entrevistar seus personagens-atores sociais envolvidos:

Com pauta ou sem pauta, lugar de repórter é na rua. É lá que as coisas acontecem, a vida se transforma em notícia (...) Mesmo um assunto rotineiro como uma enchente na cidade, por exemplo – muito sol ou muita chuva serão notícia até o fim do mundo -, pode acabar rendendo matéria assinada na primeira página, se você já não sair da redação derrotado com aquele papo: pô, outra vez essa mesma droga, justo comigo. 99

Ao retornar à redação, cabe ao repórter – desde os primórdios do ofício – a tarefa de decodificar a realidade em narrativas (escritas, sonoras, visuais etc.) que chegarão ao público e lhe informarão sobre os fatos, seja com através de uma notícia ou de uma reportagem. Mas, afinal, o que diferencia a notícia da reportagem? Em *Estrutura da notícia*, Lage define **notícia**, do ponto de vista estrutural, como um “relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante” 100 e completa: “a estrutura da notícia é lógica; o critério de importância ou interesse envolvido em sua produção é ideológico: atende a fatores

⁹⁸ LAGE, 2001, p.15

⁹⁹ KOTSCHO, 2003, p.12

¹⁰⁰ LAGE, 1986, p. 16

psicológicos, comportamentos de mercado, oportunidade etc.”¹⁰¹. Ao definir **reportagem** (também chamada de informação jornalística), ele afirma ser um “gênero jornalístico que consiste no levantamento de assuntos para contar uma história verdadeira, expor uma situação ou interpretar fatos”¹⁰². Elenquem-se algumas diferenças:

1 – A notícia trata de um fato, acontecimento que contém elementos de ineditismo, intensidade, atualidade, proximidade e identificação que o tornam relevante; corresponde, frequentemente, à disfunção de algum sistema – a queda do avião, a quebra da normalidade institucional etc. Já a informação trata de um assunto, determinado ou não por fato gerador de interesse;

2 – A notícia independe, em regra, das intenções dos jornalistas; a informação decorre da intenção, de uma “visão jornalística” dos fatos;

3 – A notícia e a informação jornalística contêm, em geral, graus diferentes de profundidade no trato de assunto; a notícia é mais breve, sumária, pouco durável, presa à emergência do evento que a gerou. A informação é mais extensa, mais completa, mais rica na trama de relação entre os universos de dados;

4 – A notícia típica é da emergência de um fato novo, de sua descoberta ou revelação; a informação típica dá conta de um estado-de-arte, isto é, da situação momentânea em determinado campo de conhecimento.¹⁰³

Cremilda Medina, em outra perspectiva, diferencia os dois gêneros a partir do tratamento jornalístico dispensado a cada um deles, no tempo da ação e no processo narrativo. Assim, a reportagem funcionaria como uma espécie de lupa para o texto noticioso, ampliando seus horizontes e situando-o em um contexto mais amplo, dentro de um processo histórico:

As linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a grande reportagem abre o aqui num círculo mais amplo, reconstitui o já no antes e depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal ou menos presente. Através da contemplação de fatos que situam ou exemplificam o fato nuclear, através da pesquisa histórica de antecedente, ou através da busca do humano permanente no acontecimento imediato a reportagem leva a um quadro interpretativo do fato.¹⁰⁴

¹⁰¹ Idem, p. 60

¹⁰² Idem, p. 61

¹⁰³ Idem, p. 114

¹⁰⁴ MEDINA, 1978, p. 134

Bulhões adota uma concepção semelhante para tratar do gênero: “ultrapassando o simples anunciar do acontecimento”¹⁰⁵, a reportagem busca detalhar os fatos, situando-os juntamente a suas motivações e implicação. Formalmente, reconhece a variabilidade de suas aparições, “ora mais descritivos, narrativos, expositivos, dissertativos; e constrói-se com a apuração laboriosa das informações por meio de entrevistas e da consulta a diferentes versões”¹⁰⁶.

Portanto, é evidente que o texto noticioso trabalha com acontecimentos pontuais, enquanto a reportagem vai além e debruça-se sobre as circunstâncias que circundam determinada realidade, ou seja, labuta com uma situação mais ampla, contextualizada. Estruturalmente, a notícia, geralmente, busca anunciar a informação de quem fez o que, quando, onde (às vezes como e por que)¹⁰⁷, hierarquizando as informações a partir da pirâmide invertida¹⁰⁸. Apesar de suas diferenças e particularidades, essas duas narrativas têm em comum o propósito de transmitir informação e de levar ao público um conhecimento novo sobre um fato ou uma realidade.

João do Rio, quase sempre afastado de textos opinativos do século XIX e simpatizante de narrativas que construíam o universo da cidade em que vivia, saiu às ruas e decodificou em seus escritos o cotidiano da capital federal que se modernizava. Levou, ainda no início do século XX, quando essas modalidades não haviam se fortalecido e começavam a serem valorizadas, aos seus leitores contemporâneos – e aos extemporâneos, como nós, pesquisadores do século XXI – informação sobre os tipos sociais, os espaços, os hábitos, festas, religiões etc. de sua época. Cumpriu a risco o “mandamento” de Ricardo Kotscho de que “com pauta ou sem pauta, lugar de repórter é na rua.”¹⁰⁹

No entanto, há pesquisadores de João do Rio que não classificam alguns de seus textos como reportagem ou notícia, mas como crônica. Tal avaliação não é estranha, afinal, essa talvez seja a modalidade textual presente nas páginas de periódicos mais difícil de apreender e definir e que mais se situe na bifurcação entre o Jornalismo e a Literatura (assim

¹⁰⁵ BULHÕES, 2007, pgs. 44-45

¹⁰⁶ Idem, p. 45

¹⁰⁷ Essas seis informações, quando abordadas no primeiro parágrafo do texto, são denominadas, no jargão jornalístico, *lead* ou *lide*.

¹⁰⁸ Pirâmide invertida é um jargão jornalístico para identificar um formato de texto em que a parte mais importante da notícia é colocada logo no primeiro parágrafo. Segundo Mário Erbolato, “a seqüência da pirâmide invertida é esta: a) entrada ou fatos culminantes; b) fatos importantes ligados à entrada; c) pormenores interessantes; d) detalhes dispensáveis” (ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo** – Redação, captação e edição no jornal diário. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2002, p.66). O formato tornou-se quase uma unanimidade na imprensa porque poupa tempo do leitor e permite que o texto seja cortado para adequar-se ao espaço editorial disponível.

¹⁰⁹ KOTSCHO, 2003, p.12

como os escritos do jornalista-escritor pesquisado). Mergulhemos no universo cronístico para compreender melhor seus traços.

No Brasil, a crônica desembarca no século XIX sob a designação genérica de folhetim, termo que caracterizava o espaço do rodapé do jornal. Foi praticada pela pena de autores como Francisco Otaviano, Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Seu tom era leve e caracterizado por comentários despreziosos sobre os acontecimentos do dia a dia. Era um texto escrito por muitos escritores para que ele conseguisse pagar as suas contas apenas com a escrita e, no limite, não morresse de fome por se dedicar à literatura.

Mesmo com a passagem do século XIX para o XX, com a paulatina transformação de casas jornalísticas artesanais em empresas jornalísticas e com o declínio de textos literários e opinativos e o fortalecimento de modalidades informativas, a figura do cronista manteve-se nas redações e, nas páginas impressas, teve reservado seu espaço para o comentário leve, a divagação, a associação inesperada entre acontecimentos diários. É interessante pontuar que a crônica jornalística é frequentemente associada ao momento histórico em que o cronista viveu e, até por isso, é recheada de comentários sobre os hábitos efêmeros, os personagens e as curiosidades da época em que foi escrita. O termo *crônica* remete, aliás, etimologicamente, a *chronos*, deus grego representante do tempo. Em seu cerne, portanto, está a preocupação com uma temporalidade, com a circunstancialidade:

Há, portanto, uma rica condição ambivalente na crônica. Ela vive conectada às condições de produção e difusão do jornal diário e dialoga, mesmo que implicitamente, com o noticiário de cada dia. Ao mesmo tempo, respira despreendimento e autonomia. Ela ocupa o mais independente espaço das páginas do jornal, não somente porque diz o que quer e como quer – com a liberdade que pode desfrutar a expressão literária –, mas porque não possui imposição alguma quanto aos temas que aborda.¹¹⁰

Modernamente, a crônica, ora marcada pelo lirismo ora pela acidez e pela ironia, é um texto que retrata de forma despreziosa, quase pueril, o cotidiano. Mas seu pouco compromisso e sua leveza perante a realidade não lhe tornam um gênero pouco solidificado nas letras nacionais. Pelo contrário. Embora, diferentemente da notícia, ela não tenha um compromisso com a factualidade e possa se construir a partir tão somente da imaginação do cronista, nos cerca de dois séculos em que esta modalidade apareceu nos jornais do Brasil,

¹¹⁰ Idem, p. 57

muitos de seus textos, como se viu, compuseram verdadeiros retratos de uma época e se tornaram objetos de estudos sociais.

Antonio Candido, ao discorrer sobre a evolução histórica da crônica nas páginas da imprensa nacional, defendeu que, com o tempo, ela foi perdendo seu caráter de comentar os fatos do dia a dia, como era frequente nas páginas de periódicos do século XIX, e foi se tornando um gênero dedicado ao divertimento:

Ao longo deste percurso, foi largando [a crônica] a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu quantum satis de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.¹¹¹

Sua feição desprendida e sua recente função de entretenimento foram contribuindo para que as pesquisas sobre o gênero diminuíssem. Dimas pontua três possíveis explicações para a situação:

A inequívoca feição financeiramente imediatista e utilitária da crônica, enquanto meio de dilatar o orçamento do intelectual-jornalista; a adesão estreita do objeto ao Tempo, o que lhe confere caducidade breve.¹¹²

Como se verá nos capítulos seguintes, em muitos dos textos de João do Rio pulsam aspectos da crônica, como já adiantaram alguns pesquisadores. Aliás, há escritos em que convivem características da crônica e da reportagem. Tal ambivalência é absolutamente compreensível uma vez que, como mencionado anteriormente, no início do século XX não havia uma delimitação rígida entre uma modalidade textual e outra.

É preciso, antes de iniciar a análise, mergulhar nos quatro livros de João do Rio que compõem *corpus*: *As religiões do Rio* (1905), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Vida Vertiginosa* (1911).

As religiões do Rio, datada de 1905, reúne reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias* entre janeiro e março do ano anterior. Desvendando as religiões e os ritos, conhecidos e escondidos da cidade, os textos fizeram tanto sucesso ao serem publicados que, nos meses seguintes, foram reunidos em volume pela livraria Garnier. Como era de se

¹¹¹ CANDIDO, 1995, p. 15

¹¹² DIMAS, 1974, p.47

imaginar, a obra alcançou a marca dos dez mil exemplares vendidos, número surpreendente para o mercado editorial do período, o que a tornava um *best-seller*. Muitos críticos a consideram influenciada pelo livro *Les petites religions de Paris*, de Jules de Bois, publicadas em 1898 no jornal francês *Le Figaro*. Como as reportagens do brasileiro, os textos de Bois tratava dos cultos desconhecidos parisienses.

Composto por 14 capítulos, *As religiões* reúne reportagens histórico-informativas sobre diversas religiões e seitas, como os maronistas, presbiterianos, metodistas batistas, adventistas, israelitas, espíritas, cartomantes e até exorcistas. Um leitor da época em que os escritos foram publicados descobria curiosidades sobre a cidade a que não teria acesso caso não compactuasse da mesma seita. Hoje, quem a lê se depara com textos históricos sobre a religião no Rio de Janeiro do anos 1900 e origem de muitas crenças no país. O crítico João Carlos Rodrigues, principal biógrafo brasileiro de João do Rio, aponta como textos fundamentais da obra os que abordam cultos afro-brasileiros:

Mais importante, no entanto, são as cinco matérias pioneiras sobre os cultos afro-brasileiros. Digo pioneiras porque os estudos do professor Nina Rodrigues, feitos na Bahia, tinham circulação restrita e só foram publicados quase 30 anos depois de seu falecimento em 1906, no volume *Os africanos no Brasil*. É interessante assinalar que tanto Rodrigues quanto João do Rio frisam a importância cultural dos negros do Golfo do Guiné (iorubas e outros das atuais repúblicas da Nigéria, Benin e Togo), quando todos os cronistas anteriores (em geral viajantes estrangeiros) só se referiam aos oriundos de Angola e do Congo, majoritários no ambiente rural. *As religiões do Rio*, portanto, apresentou para o grande público as primeiras descrições da iniciação de uma iaô, a festa do egungun, a hierarquia sacerdotal do candomblé, os malês (muçulmanos negros) e mesmo o panteão dos orixás.
113

O reconhecimento do valor antropológico de *As religiões do Rio*, por ela ter se dedicado ao estudo das religiões afro-brasileiras, também veio por um parecer oficial da Comissão de História do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que declarou:

O livro *As religiões do Rio*, do sr. Paulo Barreto, é único em seu gênero na literatura brasileira. Nós já possuímos, por certo, vários quadros de costumes, principalmente no romance, no drama, na comédia e em obras de viagem; não possuímos, porém, um quadro social tão palpitante de interesse, como esse que o jovem dedicado às crenças religiosas do Rio de Janeiro. [...] Escrito com verve, graça e cintilação de estilo, o livro é uma verdadeira jóia que deve ser apreciada pelos leitores competentes. Tem cunho histórico,

¹¹³ João Carlos Rodrigues *in* Rio, 2006, pgs. 9-10

porque fotografa o estado d'alma fluminense num período de sua evolução.¹¹⁴

A alma encantadora das ruas, publicada pela Garnier em 1908, é uma coletânea de textos publicados em revistas literárias, como a *Kosmos* e a *Renascença*, e na *Gazeta de Notícias*, além de dois escritos recitados em conferências, *A rua* e *A musa das ruas*, textos que abrem e fecham a obra, respectivamente. Tido por muitos pesquisadores como a obra-prima de João do Rio – e um dos principais livros sobre a cidade do Rio de Janeiro – é um registro poético sobre as transformações da capital federal dos novecentos. No texto de abertura, *A rua*, o narrador apresenta diversas facetas que as ruas cariocas assumiam no período e faz uma espécie de elogio à arte de flunar pela cidade:

Flunar!¹¹⁵ Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador da Cassino vestido de turco gozar nas praças os ajustamentos defronte das lanterna mágicas [...]; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem, cujo riso de amor causa inveja.¹¹⁶

Em tempos em que as conferências eram frequentes, o texto foi recitado em 1905 e teve uma recepção calorosa:

João acaba. Uma salva de palmas ecoa estrondosamente pela sala. O conferencista levanta, e atiram-lhe flores.
De repente, todo o estrado fica apinhado. São os seus amigos que o vem abraçar. Coelho Neto tem essa frase:
- Esperei muito, mas nunca esperei tanto.
Medeiros e Albuquerque e Alcindo Guanabara apertaram-no nos braços.
Alcindo diz unicamente:
- Não podia ser melhor.¹¹⁷

Entre as duas conferências do início e do final do livro, há um “miolo” dividido em três grandes grupos de textos. *O que se vê nas ruas*, a primeira parte, é uma reunião de 13 escritos, que oscilam entre a crônica e a reportagem, sobre profissões e costumes cariocas do

¹¹⁴ ROMERO, 1907

¹¹⁵ BULHÕES (2007, p. 108) aponta-nos que essa constatação já não se mantém, já que “o verbo flunar já está dicionarizado. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* traz o termo como ‘andar ociosamente, sem rumo nem sentido certo; flunar, flainar, perambular’”.

¹¹⁶ RIO, 2008, p. 11

¹¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 29.10.1905, pgs. 5 – 6 in RODRIGUES, 1996, pgs. 68-69

período, como os tatuadores, os vendedores de livros usados, os velhos cocheiros e o hábito de montar presepes em época natalina. Os seis textos de *Três aspectos da miséria* apresentam alguns dos problemas sociais da cidade da época, como a mendicância, a prostituição e a exploração de imigrantes que vieram tentar a vida no país e são submetidos a um trabalho que se aproxima do de um escravo. Finalmente, *Onde às vezes termina a rua* são seis textos publicados originalmente na *Gazeta*, intituladas *Nos jardins do crime*, que apresentam personagens, crimes e práticas da Casa de Detenção.

Cinematógrafo, escrito em 1908 e publicado em 1909, é uma coletânea de 46 crônicas sobre os costumes e as transformações por que passavam o Rio de Janeiro do período. É um compêndio de referências às mudanças de uma República que se construía com base ainda nos resquícios de um Império recém-caído. Estruturado em sua maioria a partir de diálogos, muitos dos quais com personalidades sociais conhecidas, as narrativas adentram em diferentes ambientes da cidade, como os salões de festas e as exposições científicas às favelas.

É importante notar que nesses escritos, são tematizados muitos dos ícones da modernidade do período, como os fonógrafos, o *music-hall*, o *jazz band*, o *foz-trot*, os *tramways* etc. Em todos também há uma valorização acentuada da imagem, feita com descrições, como verificado em “O Barração das rinhas”, em que João do Rio narra uma briga de galos. Ao escrever a apresentação de uma edição da obra publicada em 2009, o crítico Lêdo Ivo atentou para os aspectos de construção imagética desses textos:

As suas crônicas sobre a briga de galo e o velho mercado, neste *Cinematógrafo*, esbanjam objetividade e realismo. Mestre das entressombras, o impressionista João do Rio possuía também uma palheta expressionista habilitada para a produção de paisagens e cenas claras e cruas. Aí estão os contos e crônicas em que ele, trilhando o realismo mais ortodoxo, revela saber ver e olhar, com olhos arregalados de *voyer*, os vícios, caprichos e perversidades que se proliferam na escuridão da noite carioca ou na mortíça luminosidade das fofas alcovas sigilosas.¹¹⁸

Finalmente, *Vida Vertiginosa* (1911) reúne 25 crônicas publicadas entre 1905 e 1911, a maior parte na *Gazeta* e *A notícia*. Para o livro, foram pinçados alguns textos publicados no período em uma coluna homônima do período, que geralmente ocupava a primeira ou a última página inteira da *Gazeta*. Como os outros livros de João do Rio citados aqui, trata-se de uma obra com um olhar para o registro do tempo contemporâneo ao jornalista, de seus personagens e dos costumes da cidade de então. Isso já é anunciado pelo próprio narrador na abertura:

¹¹⁸ LÊDO IVO in RIO, 2009, p. XII

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento [...]. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sobre o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias.¹¹⁹

Note-se que em *Vida Vertiginosa*, embora composto por alguns escritos com referências claras à época, como *O último burro* (em que ele narra a última viagem de um bonde com tração animal), também há textos que parecem se referir a um Rio de Janeiro atual, como *O amigo dos estrangeiros*, *Jogatina* e *Os livres acampamentos da miséria*. São textos que mantiveram sua atualidade por carregarem as raízes de muitos costumes e hábitos ainda recorrentes. O próprio João Carlos Rodrigues, na apresentação da obra, atenta para este aspecto:

O mais chama a atenção nos 25 textos que compõem *Vida Vertiginosa* é a atualidade da sua temática, quase um século depois de sua publicação, em 1911, na forma de livro. Com efeito, por vezes nos parece estar lendo um jornal sobre o Rio de Janeiro dos nossos dias, e não da *Belle Époque*. Automóvel, favela, eletricidade, jogo do bicho, samba, pedofilia, prostituição e outras bossas são, como disse bem uma canção popular, coisas nossas, muito nossas que vieram para ficar como origem ou sintoma da perda irreversível da ingenuidade.¹²⁰

Apresentados alguns referenciais teóricos e as obras que integram o *corpus* do trabalho, é preciso dedicar-se à investigação e às análises narrativas.

¹¹⁹ RIO, 2006, p. 5

¹²⁰ RODRIGUES in RIO, 2006, P. 6

CAPÍTULO 5: DO FLÂNEUR-REPÓRTER, O NARRADOR EM JOÃO DO RIO

As narrativa acompanha o homem desde tempos antigos, remetendo à Épica e, provavelmente, a períodos que a precederam e foram marcados por histórias contadas oralmente. Robert Sholes e Robert Kellogg, em *A natureza da narrativa*, consideram narrativa “todas as obras marcadas por duas características: a presença de uma história e de um contador de histórias”¹²¹. Já Oswaldo Coimbra, ao conceituar a reportagem em sua feição narrativa, considera ¹²²:

A estrutura do texto da reportagem narrativa não se apoia num raciocínio exposto. Sua característica fundamental é a de conter os fatos organizados dentro de uma relação de anterioridade ou de posterioridade, mostrando mudanças progressivas de estado nas pessoas ou nas coisas.¹²³

No *Dicionário de narratologia*, Reis e Lopes afirmam que o termo *narrativa* pode ter diversas acepções, podendo ser entendido como enunciado, como um conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, como o ato de relatar e, ainda, como um gênero literário (remetendo à tríade lírico-épico-dramático). Ao tomá-lo a partir dessa última acepção, os autores apontam que as narrativas se estruturam, sobretudo, a partir de três procedimentos textuais: um sujeito narra a partir de uma distância (próxima ou afastada) uma história, é construído um universo exterior ao do autor com personagens, espaços e eventos próprios e, por último, estrutura-se um discurso marcado pela temporalidade, ou seja, por acontecimentos que se desdobram em determinado período de tempo. Nas palavras dos autores:

As dominantes que caracterizam o processo narrativo são fundamentalmente três: o processo narrativo fundamenta-se numa atitude de variável distanciamento assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo uma alteridade mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa; o processo narrativo revela uma tendência para a exteriorização, responsável não só pela caracterização e descrição de um

¹²¹ KELLOGH; SHOLES, 1977, p. 1

¹²² Em nota, o autor cita Fiorin e Savioli para esclarecer que “um texto pode relatar transformações de estado e não ser uma narração. Para que isto ocorra, basta que o texto não esteja interessado em relatar os fatos sob o ponto de vista de sua progressão no tempo. O texto relataria mudanças de estado, mas se fixaria numa reflexão crítica sobre estas mudanças, por exemplo. Não narraria as diferentes etapas em que se desdobram tais mudanças” (COIMBRA, 1993, p. 75)

¹²³ COIMBRA, 1993, p. 44

universo autônomo (personagens, espaços, eventos, etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adotar uma amplitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma dinâmica temporal, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo. 124

Já o termo *narração*, frequentemente confundido com narrativa, pode ser definido como o processo de enunciação da narrativa, ou seja, o modo como se apresenta a organização-desenvolvimento-conflito dos elementos que integram a narrativa. Talvez a definição se torne mais clara quando contrastada com a de *descrição*. Enquanto esta registra os acontecimentos em um momento pontual, aquela faz um registro do que aconteceu em uma sucessão de momentos, ou seja, há uma sucessão de fatos. “Neste caso, [...] entendendo a narração, em contraste com a descrição, como aquele procedimento representativo dominado pelo exposto relato de eventos e de conflitos que configuram o desenvolvimento de uma ação, o que obviamente só se compreende em função de um movimento temporal.” 125

No entanto, quais seriam os elementos utilizados para estruturar as narrações? Reis e Lopes destacam alguns, também conhecidos como categorias narrativas:

A **personagem** e as suas modulações de relevo, composição e caracterização; o **espaço** e os seus diversos modos de existência; a **ação** e as suas variedades compositivas. Estas categorias da história submetem-se a procedimento de representação elaborados no plano do discurso: o **tempo** compreende virtualidades de tratamento em termos de ordenação, de velocidade narrativa, etc.; a **perspectiva narrativa** condiciona a imagem que da história se faculta, com inegáveis projeções subjetivas e incidências símio-estilísticas (registros do discurso). [grifo nosso]¹²⁶

Chegado aqui, é preciso esclarecer que esta breve consideração em relação à narrativa, complementar às discussões sobre narratividade e sobre as relações entre jornalismo e literatura apresentadas no Capítulo 4, foi realizada para clarear o terreno pelo qual, a partir deste momento, o trabalho trilhará. Este e os três capítulos posteriores analisarão como cada uma das principais categorias narrativas se caracterizam no *corpus* estudado: narrador (Capítulo 5), personagens (Capítulo 6), tempo (Capítulo 7) e espaço (Capítulo 8). Mais do que uma aplicação de conceitos, buscar-se-á, como sugerem os estudos de narratividade, avaliar

¹²⁴ REIS; LOPES, 2000, p. 271-272

¹²⁵ Idem, p. 248

¹²⁶ Idem, pgs. 272-273

os efeitos expressivos resultantes da adoção de determinadas características na composição de cada categoria.

Para iniciar a análise, neste capítulo nos interessa o conceito de narrador em João do Rio. Num primeiro momento, é válido flagrar algumas ambivalências presentes no *corpus* e relacionadas a essa categoria: (1) autor-repórter *versus* narrador-literário, (2) repórter *versus* dândi-*flâneur*. Após isso, analisa-se o foco narrativo, propriamente dito, utilizado pelo jornalista em algumas de suas narrativas e discorre sobre: (3) como se dá a focalização em João do Rio e (4) as diferenças e implicações de narrar.

De início, é necessário lembrar a definição da categoria narrador, diferenciando-a da de autor, dois conceitos dessemelhantes cujos estatutos se problematizam no caso da confluência narrativa jornalístico-literária. De qualquer modo, enquanto a primeira se refere a uma categoria textual com a função de enunciar a narrativa, a segunda é uma entidade empírica, a do escritor que redige o texto, dá-lhe forma e constrói, inclusive, o narrador. Em seu *Dicionário de narratologia*, Reis e Lopes consideram:

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, não raro suscetível de ser confundido com aquele, mas realmente dotado de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da ação narrativa.¹²⁷

A definição de Massaud Moisés é semelhante:

O [autor] primeiro refere-se ao escritor, um ser determinado, socialmente diferenciado, que cumpre o ofício de redigir histórias fictícias para o desfrute e o aprimoramento cultural do leitor; o narrador é o contador das histórias, espécie de *alter-ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar. É que no ato de compor a narrativa, o escritor se desdobra numa terceira pessoa, num “eu” que assume a função de relatar, de forma eu o “eu” do narrador não se confunde com o “eu” do escritor; este, despe-se da sua individualidade civil para vestir um outro “eu”, tão inventado como as histórias narradas.¹²⁸

Depreende-se dessas definições, por exemplo, que uma história pode ser escrita por um homem, mas contada na voz de uma mulher. Em um paralelo entre a prosa narrativa e a poesia lírica, pode-se afirmar que o narrador está para a prosa assim como o eu-lírico, para a poesia. Nas chamadas Cantigas de Amigo medievais, por exemplo, características do

¹²⁷ Idem, p. 257

¹²⁸ MOISES, 1978, p. 407

Trovadorismo, por exemplo, um homem escondia-se no poema na voz de uma mulher (geralmente camponesa) e cantava temas como o amor, a natureza e a solidão. Isso só é possível porque não há uma necessária sobreposição entre a voz de quem escreve um texto e a de quem o enuncia, embora, em muitos escritos - não necessariamente em todos -, o discurso do narrador esteja repleto de pontos que indicam inflexões ou projeções do autor empírico. Pode-se afirmar, pois, que o narrador é uma entidade textual, intrínseca à diegese e construído a partir de pressupostos estéticos eleitos pelo autor, enquanto este é um ser, exterior à narrativa.

Para avaliar o narrador na obra de João do Rio, não recorreremos a anotações, documentos ou cartas sobre como se deu sua captação das informações no mundo empírico, afinal, isso seria uma metodologia adequada à verificação biográfica do autor-repórter e de seus escritos. Aqui, investigaremos como esse autor construiu, em seus textos, a figura do narrador-repórter, ou seja, como a escrita de Paulo Barreto representou, textualmente, a voz com a qual conta suas histórias. O narrador-repórter nos textos de João do Rio é uma construção narrativa edificada pelo autor que, *a priori*, não necessariamente viveu tudo o que foi escrito pelo autor-repórter (a ética jornalística contemporânea exigiria a coincidência entre a informação captada e a veiculada; no entanto, é necessário lembrar que é outro o momento histórico em que João do Rio viveu).

Adentremos à captação dessa categoria em um excerto retirado de *A alma encantadora das ruas*, especificamente da reportagem “Crimes do amor”, um dos seis textos sobre os crimes no Rio de Janeiro. O narrador-repórter revela como apurou as informações escritas, ou seja, como testemunhou os acontecimentos que narra e as personagens retratadas:

Ao entrar no seu gabinete, severamente mobiliado de canela escura, o capitão Meira Lima, disse :
- Meu caro amigo, tem você ampla liberdade. Pode ver, interrogar, examinar. Há agora na Detenção quatrocentos e cinquenta e quatro detentos, dos quais trezentos e noventa e cinco homens e cinquenta e nove mulheres. Antigamente, era maior o número. Nós conseguimos que se não mantivessem aqui presos à disposição dos delegados sem processo. Mas, ainda assim, o exército do crime está bem representado. Há gatunos, desordeiros, incendiários, defloradores, mulheres perdidas, vítimas da sorte, criminosos por amor – toda uma flora estranha e curiosa. Estude você os crimes do amor.¹²⁹

O narrador revela como teve acesso para desbravar o ambiente e interrogar as personagens que protagonizarão as histórias seguintes. Ele, no caso, é um repórter que tem

¹²⁹ RIO, 2008, p. 123

total liberdade concedida pelo capitão para visitar as celas *in locu*, entrevistar os presidiários, consultador números (ou obtê-los com os próprios funcionários da instituição), enfim, tem acesso ao ambiente retratado para fazer um “estudo” daquela realidade. O que segue é o convite aceito pelo narrador para adentrar no presídio, um mundo que parece carregar uma série de mistérios e novidades desconhecidos pelo leitor dos jornais da época. Essa “descida aos infernos” é guiada pelo chefe dos guardas e descrita pelas percepções que recorrem à sinestesia:

A má disposição da luz, com a claridade da frente e dos fundos e a claridade das prisões, dá a esse corredor uma perpétua atmosfera de meia sombra. Através dos muros brancos ouve-se o sussurro das conversas murmuradas. Barros aponta-me silenciosamente uma das jaulas. Aproximo-me, e do fundo vejo surgir um velho preto, magro, seco, com o olhar ardente e a cabeça branca.¹³⁰

O texto, com descrições de ambientes demarcadas no momento presente, promove o efeito de que, conforme o narrador desvenda um ambiente sombrio e os seus personagens, o leitor o faz simultaneamente. Assim, narrador e leitor são cúmplices na investigação de uma realidade que lhes é estranha. Aliás, mais forte é tal estratégia narrativa no momento em que são apresentadas as declarações dos personagens, representada na forma de diálogos:

Neste momento traziam uma negra roliça, de dentes afiados, com um sorriso alivar a iluminar-lhe a cara. Era a Herculana, a autora de um crime célebre. Matara o amante enquanto este dormia, acendera todas as velas que encontrara e começara a cantar. O amante tinha vinte e três ano.
 - E por que foi?
 - Ora, nós brigamos. Eu gostava dele. Nós brigamos. Um dia, ele me disse uma porção de nomes. Eu fiquei calada, mas quando o vi deitado, com o pescoço à mostra, roncando, parece que o diabo me tentou. E fui, então, com a faca...
 Aproximei-me, e bem de perto, quase murmurando as palavras:
 - Diga: era capaz de fazer o mesmo outra vez, de abrir o pescoço do pobre rapaz, de acender as velas, de cantar? Diga: era?
 Ela riu como uma fera boceja, e disse num arranco de todo o ser:
 - Eu era, sim, senhor...¹³¹

Portanto, o narrador é uma persona do discurso que se apresenta como um narrador-repórter que, no início do século XX e em uma cidade em reforma, já usa métodos jornalísticos modernos para buscar notícias, como o questionamento das fontes, a visita *in loco* a locais onde se dão os acontecimentos, revela a circulação por mundos sombrios para

¹³⁰ Idem, p. 123

¹³¹ Idem, p. 127

descobrir os fatos de interesse público. O narrador é um repórter e um personagem da própria história, em busca de informação e, em muitos textos, a narrativa é a própria aventura desse profissional para levantar os dados investigados e caracterizar as personagens ou tipos sociais, desbravando realidades obscuras e perigosas:

A postura do narrador é a de um personagem de ficção investido da ação própria do profissional da imprensa, a do repórter; e, especialmente, de um ente que se movimenta no espaço urbano e vive “de dentro” a aventura da própria reportagem escrita. Em muitos casos, as narrativas processarão as peripécias de um personagem-narrador-repórter no trabalho de colher o material jornalístico. Com isso, não há um efeito de separação entre o narrador-personagem e o fato narrado. Fica assim configurada como um dos elementos definidores da prosa de João do Rio a constatação de que no cronista há o ficcionista; no repórter, um personagem.¹³²

Mas o narrador em João do Rio não é apenas um aventureiro, um desbravador de mundos obscuros. É também um amante da rua em busca do registro do cotidiano da multidão, dos tipos sociais que a compõem, de suas intrigas, de seus aspectos insólitos. Mais do que isso, é um narrador apaixonado pelo ambiente urbano e que, nas ruas, identifica um amor compartilhado por seus contemporâneos: “Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos se ria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós.”¹³³

Esse amante da ruas e que por elas vaga ociosamente para descobrir suas curiosidades é uma figura já conhecida na crítica e identificada como *flâneur*, espécie de persona que anda sem destino pela multidão e que, passando por vários ambientes sociais, contata seus diversos atores e contribui para a construção de um registro complexo do cenário urbano. Aliás, o próprio João do Rio fornece uma definição do *flâneur*:

O *flâneur* é ingênuo quase sempre. Para diante dos rolos, é o eterno ‘convidado do sereno’ de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. [...] Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma de cada rua. [...] Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel.¹³⁴

¹³² BULHÕES, 2007, p. 108

¹³³ RIO, 2008, p. 9

¹³⁴ Idem, pgs. 11-12

Uma valiosa consideração sobre a simbiose entre o *flâneur* e a rua encontra-se na obra de Walter de Benjamin que, ao analisar a obra de Baudelaire, identifica em seus textos um eu-lírico apaixonado pelo asfalto e que dele faz sua morada, seu escritório e seu local de divertimento:

A rua se torna a moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. 135

A alma encantadora das ruas é uma obra em que o *flâneur* tem marcas agudas no narrador. No texto que a abre e no qual João do Rio apresenta seu intuito de compreender a “psicologia das ruas”, fica evidente que, para dar conta de tal empreitada, “é preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidade malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar.”¹³⁶

Uma vez que o narrador é personificado na figura do repórter, o *flâneur* carrega atributos do ofício jornalístico, como o olhar aguçado para captar o efêmero da vida mundana, o registro do circunstancial e a captação dos tipos sociais e do ritmo veloz dos novos tempos¹³⁷, ou seja, é com os recursos característicos do *flâneur* literário que o narrador-jornalista consegue muitas das informações valiosas ao seu trabalho de repórter. Foi flanando ociosamente pela urbe que o narrador conheceu, por exemplo, um garoto de 12 anos que “marcava” (tatuava) cariocas, descobriu o preço cobrado e os desenhos mais solicitados para escrever “Os tatuadores”; encontrou quatro homens que, diante da Santa Casa, disputavam parentes de pacientes recém-falecidos a fim de oferecerem o serviço funerário para escrever “Os urubus”; ou, ainda, ver-se diante de um dos últimos cocheiros, um homem que não se declarava inimigo da República, mas sentia falta da imponência das cerimônias monárquicas, para escrever “Velhos cocheiros”¹³⁸.

¹³⁵ W. Benjamin, *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 35 *apud* O’DONNELL, 2008, p. 123

¹³⁶ RIO, 2008, p. 11

¹³⁷ BULHÔES, 2007, p. 106

¹³⁸ Os textos “Os tatuadores”, “Os urubus” e “Velhos cocheiros” integram *A alma encantadora das ruas*.

Indo mais além, é possível afirmar que, dessas “narrativas menores” que registram encontros com diversos personagens da cena cotidiana do Rio de Janeiro, o narrador reuniu elementos para fazer interpretações sobre seu momento histórico, sobre as transformações pelas quais passavam a cidade sobre o homem do seu tempo. Pode-se perceber isso, por exemplo, na crônica “A era do automóvel”, texto de abertura de *Vida vertiginosa*, no qual o narrador avalia como o carro, um meio de transporte que substituiu os cavalos e os bondes, acelerou a vida dos homens modernos e fez com que esses, numa pressa por acompanhar o ritmo dos automóveis, acelerassem sua própria relação com o tempo e o cotidiano:

Oh! O automóvel é o criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que ideia fazemos de século passado? Uma ideia correlata a velocidade do cavalo e do carro. A corrida de um cavalo hoje, quando não se aposta nele e o dito cavalo não corre numa raia, é simplesmente lamentável. [...] O automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora. 139

Se algumas das reportagens-crônicas de João do Rio em que o narrador flana por ambientes sombrios da cidade renderam registros sobre o cotidiano das ruas, as mudanças de hábitos e costumes da capital federal do início do século XX, outras inscrevem-se como incursões, muitas das quais noturnas em ambientes proibidos e perigosos. Assim, marca suas narrativas a saída da luz em direção às trevas, mediada pela disputa entre a razão por permanecer em um local seguro e o desejo por desbravar. Nesta celeuma, uma das narrativas que merecem análise é a descida aos infernos de “Visões do ópio”, texto de *A alma encantadora das ruas*, no qual o narrador encontra um amigo que lhe convida para conhecer uma casa, onde chineses vendem e fumam ópio. Conforme o narrador vai adentrando a realidade escondida, o leitor o acompanha e a desvenda:

- Sim, dizia-me o amigo com quem eu estava, o éter é um vício que nos evola, um vício de aristocracia. Eu conheço outros mais brutais, - o ópio, o desespero do ópio. [...] Os chineses são o resto da famosa imigração, vendem peixe na praia e vivem entre a rua da Misericórdia e a rua D. Manuel. Às 5 da tarde deixam o trabalho e metem-se em casa para as tremendas fumeries. Quer vê-los agora?
Não resisti. 140

¹³⁹ RIO, 2006, pgs. 13-14

¹⁴⁰ RIO, 2008, p. 60

Acompanhado por seu amigo, o conhecedor da casa de ópio, o repórter visita-a e só consegue acessá-la por deter o conhecimento de alguns códigos: informar na casa que busca pelo “João” (um nome comum entre os chineses ocidentalizados) e que chega de Londres com um quilo de ópio. O conhecimento dos códigos com os quais se comunicam seus interlocutores faz com que os dois consigam adentrar a casa escura, iluminada por uma candelária e erguida por paredes encardidas, onde o ópio é vendido e consumido. A descrição do ambiente é carregada de drama: “em cada mesa, um cachimbo grande e um corpo amarelo, nu da cintura para cima, corpo que se levanta assustado, contorcendo os braços moles. Há chins magros, chins gordos, de cabelo branco, de cara despeladas, chins trigueiros.”¹⁴¹ O interior da casa é um ambiente amedrontador, caracterizado pela miséria das paredes, dos objetos e das pessoas que a habitam:

A treva da sala torna-se lívida, com tons azulados. Há na escuridão uma nuvem de fumo e as bolinhas pardas, queimadas à chama das cadeiras, põem uma tontura na fúria, dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dissora.
E as caras continuam emplastradas pelo mesmo sorriso de susto e de súplica, multiplicando em quinze beijos amarelos, em quinze dentaduras nojentas, em quinze olhos de tormento!¹⁴²

O clímax da narrativa é apoteótico: depois de passar horas numa das casas de ópio, o narrador começa a perder os sentidos e clama, ansioso, que seu amigo lhe tire dali ou, caso contrário, morrerá. Seu guia, então, abre uma das janelas do prédio e luz e vento invadem a escuridão, misturando-se à nuvem de ópio e fazendo com que as lâmpadas do prédio vibrem e com que o narrador caia de bruços e comece a tremer diante dos chins. Ao deixar o ambiente, é como se o narrador renascesse e adentrasse em uma realidade paralela. Tem-se uma narrativa, em última instância, na qual os espaços são caracterizados a partir da ambivalência entre dentro e fora, claro e escuro, treva e luz, morte e nascimento.

Atentando à figura do *flâneur* nesse texto, pode-se verificar que, apenas por vagar ociosamente pela cidade, o narrador encontrou seu guia e, por não temer a aventura perante o convite, desbravou um novo ambiente e retratou seus personagens. Aqui, como em outros textos, o *flâneur* ocioso é o ponto de partida para o trabalho do repórter profissional, ambiguidade já sinalizada por Marcelo Bulhões:

¹⁴¹ Idem, p. 62

¹⁴² Idem, p. 62

Com isso, chega-se a uma ambiguidade fundamental em João do Rio: a convivência do flâneur com o jornalista profissional. Em João do Rio, flâneur e repórter não são estranhos um ao outro. Há nele muito de postura aristocrata do dândi despreocupado que vagueia pelas ruas, aberto às contingências do acaso. Mas, ao mesmo tempo, ele é o jornalista, alguém investido de uma atitude profissional, que realiza entrevistas e apura os acontecimentos, notifica a realidade. 143

Aqui, é importante fazer um adendo. Além da persona do *flâneur*, outro aspecto latente no narrador de João do Rio são as características do dândi, tipo literário com a postura de um cavalheiro que vaga ociosamente pelas cidades modernas ostentando uma estética extravagante – seja através do vestuário ou dos costumes – e dedicando-se à atividades lúdicas, tudo com o objetivo, dentre outros, de chocar os valores burgueses instituídos e chamar a atenção para a sua arte. No texto clássico “O dândi”, Baudelaire define esse tipo:

Denominam-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. 144

Chegado a esse ponto, é preciso se deter em questões como: qual o narrador mais comum utilizado nos textos de João do Rio? Qual o ponto de vista adotado por ele para contar sua história? No texto clássico “*O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*”, Friedman elenca esses e outros dois pontos importante à análise desta categoria narrativa:

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: (1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); (2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?) (3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenários, situações e personagem vêm?); (4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante ou alternando?). 145

¹⁴³ BULHÕES, 2007, p. 106

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, 2009, p. 17

¹⁴⁵ FRIEDMAN, 2002, pgs. 171-172

Segundo Reis e Lopes, podem estar presentes nos textos narrativos três perfis de narradores: autodiegético, heterodiegético e homodiegético. O primeiro faz referência a um narrador que conta uma história da qual participou e é sua protagonista. Já o segundo relata uma narrativa à qual é estranho, uma vez que não integrou nem integra, como personagem, o universo diegético. O terceiro, por sua vez, faz referência a um narrador que veicula informações advindas de sua própria experiência:

Tendo vivido a história como personagem, o narrador [homodiegético] retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de um tal conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central. 146

Dos três modelos, o mais frequente nas reportagens de João do Rio é o narrador homodiegético. Trata-se de um narrador que está, de certa forma, em sintonia com algumas características que começavam a se fortalecer na imprensa jornalísticas do início do século XX. Como a imprensa tentava aproximar-se de um discurso informativo que registrasse as notícias cotidianas da cidade e se afastasse da “literatice” característica das páginas dos jornais do século XIX, a presença de um narrador em contato com o universo representado – no caso, um repórter que esteve *in loco* – poderia dar mais credibilidade ao discurso jornalístico. Ao mesmo tempo, um narrador que esteve em locais perigosos da cidade e conta suas experiências nesses ambientes teve grande apelo popular e, assim, contribuiu para aumentar a vendagem dos jornais, os quais estavam, cada vez mais, estruturados como empresas que almejavam por lucro.

Uma reportagem, entre tantas, na qual esse narrador pode ser identificado é “O barracão das rinhas”, de *Cinematógrafo*. No texto, o narrador, acompanhado de um amigo e cansado de “*matches* de futebol, dos *law-tennis* familiares, da ardente pelota basca, de toda essa diversidade de jogos a que se entrega o cidadão civilizado para mostrar que vive e se diverte”¹⁴⁷, visita um barracão, próximo à estação de Sampaio, para conhecer como são as brigas de galo:

¹⁴⁶ REIS; LOPES, 2000, pgs. 265-266

¹⁴⁷ RIO, 2009, p. 75

Logo à entrada, impressionou-me a multidão. Eram todos homens, homens endomingados, de cara tostada de sol, homens em mangas de camisa, apesar da temperatura quase outonal, rapazolas com essas caras de vício que parecem ter tido uma prévia educação de ator ilícitos extraterrena, velhos cegos de entusiasmo, discutindo, bradando, berrando, e cavalheiros graves, torcendo o bigode, pálidos. 148

Em João do Rio, o narrador homodiegético comporta-se como uma testemunha dos fatos narrados. Uma vez que ele conta a história em “primeira pessoa” e a partir de uma perspectiva periférica (o centro é a briga de galo), a narrativa é enunciada de um ângulo limitado, restrito às informações colhidas pelo repórter e àquilo que ele viu ou ouviu. Isso pode ser verificado, por exemplo, no trecho a seguir, no qual o diálogo, marcado pelo desconhecimento do narrador em relação ao que compõe o ambiente, conduz o rumo da história. Essa estratégia narrativa não enfraquece a reportagem, pelo contrário. Afinal, conforme o repórter vai conhecendo a briga de galo, o leitor também é a ela apresentado:

Atrevo-me a perguntar a um cidadão:

- Quem é aquele?

- É o Porto Carreiro, o diretor e o juiz.

- E a balança?

O cidadão olha pra mim, sorri cheio de piedade.

- A apostar que o sr. não conhece a briga de galos?

- Exatamente, não conheço.

- A balança é para pesar os galos. Este gênero de diversão tem os seus habitués distintos. Olhe, por exemplo, o Ex.mo Sr. General Pinheiro Machado, o poeta Dr. Luiz Murat.

- Eles estão aí?

- Vamos agora mesmo ver um briga de um galo do Dr. Murat, pelo qual S. S. rejeitou 120 mil réis. Estão no botequim.

Acompanhei o cidadão até o fundo. 149

Na classificação de Friedman, o narrador mais próximo ao homodiegético é o testemunha. Segundo o modelo que ele propõe, esse também seria o mais evidente nas reportagens do *corpus* analisado. Segundo Friedman, fica evidente a limitação desse narrador – sobretudo para acessar os pensamentos e sentimentos dos personagens retratados – quando comparado a outros, como o onisciente, que se estudará mais adiante:

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem

¹⁴⁸ Idem, p. 75

¹⁴⁹ Idem, p. 76

um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros. [...] À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador testemunha; e, portanto, vê a história daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade. 150

Portanto, sempre que há um narrador-testemunha nos textos de João do Rio, há um contador que esteve *in locu* para captar as informações, mas essas são, por assim dizer, incompletas, uma vez que o repórter tem um campo de análise restrito, não consegue ter acesso a diferentes visões da narrativa (embora possa minimizar essa desvantagem entrevistando vários personagens e colhendo o máximo de olhares distintos sobre o fato) nem acessar sentimentos e pensamentos de quem está inscrito em suas histórias (a menos que os questione, atitude que também fará com que a informação seja mediada pela resposta, nem sempre verdadeira, dita pelo interlocutor).

Ainda sobre a reportagem “O barracão das rinhas”, um dos momentos dramáticos é durante uma briga de galos. Com inflexões realistas-naturalistas que se assemelham a locuções de lutas entre pugilistas, o narrador imprime violência ao discurso. Os movimentos dos galos são precisamente descritos; cada ataque e defesa, registrados; a reação do público, descrita:

Tinham-nos soltado ao mesmo tempo. A princípio os dois bichos eriçaram as raras penas, ergueram levemente as asas, como certos mocinhos erguem os braços musculosos, esticaram os pescoços. Um em frente do outro, esses pescoços vibravam como dois estranhos floretes conscientes. Depois um aproximou-se, o outro deu um pulo à frente soltando uns sons roucos, e pegaram-se num choque brusco, às bicadas, peito contra peito, numa desabrida fúria impossível de ser contida. 151

O drama perpassa a narração do início ao final da briga, quando um galo, já cego, agarrou com o bico, sem enxergar, a crista ensanguentada do seu inimigo e meteu-lhe as esporas, aterrorizando-o e fazendo com que ele fugisse e perdesse a disputa. O galo cego e vencedor, então, solta um cocoricó e a luta é dada por encerrada. Aqui, é importante observar que um traço característico dos textos de João do Rio é que o narrador não apenas descreve os fatos a partir de seu ponto de vista, como interpreta-os e apresenta sua opinião a respeito deles. Em algumas reportagens isso é feito por meio de citações literárias; em outras, como na analisada, inserida em um diálogo; e há, ainda, os trechos em que a narração mesclada à reflexão:

¹⁵⁰ FRIEDMAN, 2002, p. 176

¹⁵¹ RIO, 2009, pgs. 77-78

- Mas é estúpida e bárbara esta coisa! bradei eu na algazarra do povaréu ao cidadão informador.
 - Acha?
 - Acho, sim.
 - Pois os circos galísticos estão muito em moda na Espanha.
 - Que tenho eu com isso?
 - E o general Machado gosta.
- Não discuti. [...] Rompi a multidão a custo, e, já na rua, encontrei de novo o cidadão informante que caminhava gravemente atrás da poesia e do senado, carregando o galo sem bicos.
- Era o seu animal!
 - Não senhor. Eu venho às rinhas para comprar os “bacamartes”. Este seu bico valia 200 mil réis há duas horas. Comprei-o por mil e quinhentos réis e como-o amanhã ao almoço. O sr. não gosta de galos?
 - Muito, principalmente dos galos que se limitam a anunciar a madrugada e a fazer ovos. 152

No entanto, mesmo que em menor frequência, em João do Rio também há reportagens em que prevalece um narrador autodiegético. A narrativa, nesse caso, é limitada às percepções, pensamentos e sentimentos do narrador, que é também o protagonista e o ponto central da história contada: “em jornalismo, ocorre nos depoimentos extensos dos entrevistados em que o texto é escrito como se fosse deles, restringindo-se o jornalismo à tarefa de ouvir, transcrever e editar. Ocorre, ainda, quando, por algum motivo, o próprio repórter torna-se o centro do acontecimento que cobre, e, portanto, a melhor fonte da informação”¹⁵³.

Em “O 20:025”, de *Cinematógrafo*, a classificação autodiegético pode ser percebida. Em um texto que oscila entre a crônica e a reportagem, o narrador inicia narrando um incêndio que atingiu uma pensão que ele frequentava e ao qual assistiu. Mas a narrativa não é sobre o incêndio, mas sobre como os jornais o noticiaram: “estava tudo nos jornais: a criada que dera o alarma, o vizinho que tentara durante dez minutos extinguir o fogo, enquanto não vinham imediatamente, com a presteza habitual, o bravo Corpo de Bombeiros, o ataque ao fogo, a falta d’água, tudo!”.¹⁵⁴ Sua admiração pelo trabalho dos repórteres, no entanto, logo é substituída pela surpresa ao se deparar com um acontecimento que não visualizara, um bombeiro com o número 20.025 que enfrentara o fogaréu e subira no segundo andar da casa, em chamas, para salvar uma criança de sete anos e, ao concluir a missão, foi ovacionado pela multidão diante da pensão. “Como? Seria possível? Mas eu estivera no incêndio do começo ao fim e não vira nada disso!”, revelou o narrador, antes de ter a ideia de

¹⁵² Idem, pgs. 80-81

¹⁵³ COIMBRA, 1993, pgs. 46-47

¹⁵⁴ RIO, 2009, pgs. 40

também noticiar o ato heroico, idolatrando o soldado 20.025, com base apenas em sua imaginação e nos relatos já publicados:

E eu fui o homem do 20.025! O jornal em que eu abri a subscrição chamou-me distinto e digno: os meus amigos sorriam de inveja, algumas senhoras pediram-me detalhes.

- Mas o senhor viu mesmo?

- Como estou vendo V. Exa. Nunca pensei, minha senhora. O rapaz entrou desabaladamente no fogo. Os corações estavam pequeninos de medo. Imagine quando ele apareceu, simples e calmo, sobraçando a inocentinha!

- Depois de ter atirado a vitrine?

- Depois, excelentíssima. Ah! Esses heróis que salvam a vida do próximo é que deviam ter mais que a nossa admiração, o nosso respeito. 155

Após contribuir para a criação de um herói municipal e encomendar uma medalha com os dizeres “Ao heroico 20.025 – A cidade do Rio de Janeiro”, o narrador-repórter vai em busca do herói para lhe entregar a honraria. Após passar por todas as estações de Bombeiros da cidade, é recebido por um oficial que lhe informa que nunca existiu o 20.025, apenas o 225, mas que esse estava na enfermaria no dia do incêndio:

Olhei ao redor. Estava suando frio. Sim. O 20.025 era um símbolo! Eu não vira o ato! Ninguém vira! Cumprimentei como quem vai suicidar-se e fugi, fugi rua afora, encerrei-me no meu quarto, tracei rapidamente esta notícia tremenda: - Faleceu ontem repentinamente o heroico 20.025, a praça que salvou duas míseras crianças no incêndio da Pensão X, há três meses. Paz à sua alma e honra ao mérito.

E nunca mais, juro-o, nunca mais direi que vi um ato heroico de qualquer número, nem abrirei subscrições mesmo que seja eu o salvado da fatal voragem... 156

A narrativa não é propriamente sobre o incêndio em si, seus personagens e suas cenas dramáticas, mas sobre como o narrador-repórter a retratou nos jornais e sobre as consequências de sua história falsa. Aqui, não há um contador que testemunha os acontecimentos, mas um personagem protagonista que, colocando-se no centro da narrativa, narra o que viveu, o que faz com que ele possa ser reconhecido como autodiegético. No entanto, ressalte-se, mais uma vez, que essa é uma narrativa excepcional e que, na quase totalidade dos textos, o narrador predominante é homodiegético.

É necessário, agora, analisar de qual ponto de vista esta figura narra. Ao discorrer sobre o ponto de vista na narratividade, Reis e Lopes optaram pelo termo *focalização*, proposto por G. Genette. Segundo eles, outras denominações também têm sido aplicadas,

¹⁵⁵ Idem, pgs. 42-43

¹⁵⁶ Idem, pgs. 44-45

como *foco de narração* (C. Brooks e R. P. Warren), *ponto de vista* (preferido por teóricos e críticos anglo-americanos), *visão* (J. Pouillon e T. Todorov), *restrição de campo* (G. Blin) e *foco narrativo* (mais utilizados em estudos brasileiros). Em *Foco narrativo e fluxo de consciência*, Alfredo Leme Coelho de Carvalho, traz uma didática apresentação do tema e relaciona a definição de foco da Física com a da Teoria Literária:

Foco é o “ponto para onde convergem, ou de onde divergem, ou eixos de ondas sonoras ou luminosas que se refletem ou refratam” (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, [s.d.], p. 507). Tanto no caso da refração como no da reflexão as ondas se modificam. Mais no primeiros caso, menos no segundo. Assim, o termo focus of narration, que tem sido traduzido em português como “foco narrativo”, parece-nos excelente, pois, além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa. 157

Assim, a definição de foco narrativo incide sobre a perspectiva adotada pelo narrador para contar a história, o ponto da qual ele se posiciona diante das personagens, do espaço e do tempo para narrar. Mais do que veicular uma quantidade de informação, o foco indica certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação ao assunto. A focalização pode ser externa, interna e onisciente.

A primeira caracteriza-se pelo narrador em terceira pessoa que conta apenas o que observou, representa as características superficiais e materiais observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações. “[O narrador] não é, então, de modo algum privilegiado e só vê o que um espectador hipotético veria. Daí também que, para além de patentear essa limitação de conhecimentos, a focalização externa seja denunciada muitas vezes pelo pendor acentuadamente descritivo de que reveste a narrativa, quando se efetiva a sua instauração.”¹⁵⁸ Como, em muitos casos, o narrador em *João do Rio* é testemunha e um personagem intrínseco ao universo diegético, esse é um modelo ausente no *corpus*.

Já a focalização interna, em primeira pessoa, corresponde ao ponto de vista de uma personagem inserida na história, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos relatados em função da capacidade limitada de conhecimento dessa personagem. Trata-se do narrador característico das narrativas aqui contempladas, um observador *in locu* da realidade e que registra o que presenciou e absorveu do universo ao seu redor.

Finalmente, a focalização onisciente seria “toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por

¹⁵⁷ CARVALHO, 2012, p. 3

¹⁵⁸ Idem, p. 168

isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história”¹⁵⁹.

“Onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. 160

Trata-se de uma focalização dificilmente encontrada em textos jornalísticos, uma vez que o narrador-repórter não consegue entender tudo o que os personagens-entrevistados pensam e sentem.

Convém adentrar em uma última discussão, a qual foi levantada por Friedman e corresponde às diferenças entre narrar e mostrar. Nada melhor do que as palavras do próprio pesquisador para definir os dois conceitos:

O sumário narrativo [narrar] é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o sine qua non da cena. 161

Nas reportagens de João do Rio, há momentos em que o narrador opta pelo relato e outros em que constrói cenas, apresentando de perto conflitos e personagens. Mas qual a função que cada um desempenha dentro da estrutura narrativa? Uma das reportagens em que essa ambivalência pode ser identificada é “No mundo dos feitiços”, de *As religiões no Rio*, na qual são apresentadas as crenças africanas praticadas no Brasil. Veja-se o exemplo:

As iaôs abundam nesta Babel da crença, cruzando-se com a gente diariamente, sorriem aos soldados ébrios nos prostíbulos baratos, mercadejam doces nas praças, às portas dos estabelecimentos comerciais, fornecem ao hospício a sua cota de loucura, propagam a histeria entre as senhoras honestas e as cocotes, exploram e são exploradas, vivem da credence e alimentam o caftismo inconsciente. 162

¹⁵⁹ Idem, p. 170

¹⁶⁰ FRIEDMAN, 2002, p. 172

¹⁶¹ Idem, p. 172

¹⁶² RIO, 2006, pgs. 35-36

Nota-se, no excerto, que ao narrar, ao se apresentar uma realidade que se expande em um espaço-tempo, o narrador apresenta a religião em contexto amplo. É como se ele exibisse o “estado da arte” do tema discutido em uma visão panorâmica. Em consonância, quando “mostra” e se detém em uma cena, abandona o tratamento panorâmico e, em termos metafóricos, pega um telescópio e analisa um dos pontos dessa realidade maior apresentada anteriormente:

As rezas começam então; o pai-de-santo molha a cabeça da iaô com uma composição de ervas e com afiadíssima navalha faz-lhe uma coroa, enquanto a roda canta triste.

Orixalé otô ô iaô!

Essa parte do cabelo é guardada eternamente e a iaô não deve saber nunca onde a guardam, porque lhe acontece desgraça. Em seguida, o lúgubre barbeiro raspa-lhe circularmente o crânio, e quando a carapinha cai no alguidar, a operadora já perdeu a razão.

Babalozá lava-lhe ainda a cabeça com o sangue dos animais esfaqueados pelos ogãs, e as iaôs antigas levam-na a mudar a roupa, enquanto se preparam com ervas os cabelos do alguidar. 163

O que determina a opção por narrar é o efeito que o escritor pretende imprimir, de que distância deseja que o narrador esteja do leitor: em uma perspectiva próxima, a ponto de quem lê saber seus detalhes, ou afastado, de modo a apresentar apenas uma visão geral dos acontecimentos. No fundo, tal dualidade parece perpassar também toda a discussão apresentada anteriormente: há várias opções de se construir o narrador, a focalização e de se contar uma história. A escolha por uma ou outra depende de que efeito desejado: quer um narrador que testemunhou os acontecimentos e sabe apenas do que se passou no mundo exterior ou um que conhece a realidade interior dos personagens do enredo? Optar por um ou outro irá determinar como a história chegará ao leitor. Enfim, há um leque de opções para se construir a categoria do narrador. Escolher modelos neste leque acarretará distintos resultados semânticos, como adiantou o próprio Friedman:

Assim, a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema; da mesma forma como há coisas que não se consegue que sejam ditas em um soneto, cada uma das categorias que detalhamos possui uma amplitude provável de funções que consegue desenvolver dentro de seus limites. A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente. 164

¹⁶³ Idem, pgs. 41-41

¹⁶⁴ FRIEDMAN, 2002, p. 180

Massaud Moisés alerta que a opção por construir a categoria de um modo não é condicionada apenas pela intenção do escritor de imprimir determinado efeito semântico-narrativo. É também indicativo da própria visão de mundo de quem escreve: sua proximidade ou distância do tema apresenta como ele o vê. Portanto, a construção do narrador, segundo ele, seria mais do que uma opção estética, mas uma escolha ética:

O ponto de vista, além de condicionar a avaliação de um romance, articula-se intimamente com o modo como o autor ou/e narrador vê as coisas e o mundo: em grande parte, a cosmovisão¹⁶⁵ de um escritor se manifesta por meio do ponto de vista, sobretudo na medida em que o ângulo visual determina, deforma ou informa, tudo o mais que se contém num texto narrativo. **Exprime, assim, não só uma opção estética, como também, e notadamente, ética: a obra literária como expressão dos últimos fins do Homem se evidencia na escolha do foco narrativo;** conforme sejam vastas ou estreitas as concepções dum autor, assim será o ponto de vista empregado em suas obras. 166

A consideração parece fértil à verificação da obra de João do Rio. Imerso em um contexto em que a informação começava a ser valorizada, ele optou por um narrador que estivesse *in locu* para captar as informações; por colocar-se dentro do ambiente narrado, “aproximar o leitor” do tema e fazer com que esse acessasse a história conforme o repórter desvendava-a. Ao fazer isso, deixou clara sua opção ideológica por um jornalismo informativo e construído a partir de informações captadas no local onde se davam os acontecimentos, em detrimento das notas opinativas e literárias veiculadas na imprensa do século anterior. Em última instância, suas escolhas para construir o narrador em seus textos – o *flâneur*, o narrador homodiegético, a focalização de “narrador-testemunha” e a alternância entre narrar e contar – são indicativos de sua opção por construir textos baseados, fundamentalmente, na informação, na reportagem, no que, mais tarde, seria denominado “jornalismo moderno”.

¹⁶⁵ Cosmovisão, em Massaud Moisés, é definida como: “Grego *kósmos*, universo, mundo, *visão*, Latim, *visione (m)*, visão, faculdade de ver. Sinônimos: ‘mundividência’, ‘concepção do mundo’, ‘visão do mundo’.” (MOISÉS, 1978, p. 106)

¹⁶⁶ MOISES, 1978, p. 408

CAPÍTULO 6: DOS PERSONAGENS MODERNOS

Flanando por diferentes espaços da capital federal do início do século XX, João do Rio conheceu figuras diversas: do cafetão que frequentava salões de jogos ao miserável que esperava o fim de brigas de galo para comprar frangos por um preço menor; da madame que exibia caros vestidos e assistia a peças francesas em teatros cariocas aos trabalhadoras que passavam dias e noites em suas funções, alimentando sonhos pequenos; da cantora de ópera ao instrumentista popular das favelas.

Este capítulo se detém na análise de como o escritor-jornalista representou esses atores sociais em suas narrativas jornalísticas, ou seja, como ele construiu, em seus textos, a categoria do personagem. Fundamentalmente, busca-se avaliar a função que tais figuras desempenham nos escritos de João do Rio. Em um primeiro momento, a categoria é definida e são apresentados alguns problemas teóricos e algumas de suas classificações. Depois, adentramos na análise das narrativas em João do Rio e, com base nos conceitos apresentados anteriormente, abordaremos (1) como se dá a construção dos atores sociais do alto mundanismo e do universo dos *bas-fonds* cariocas; (2) a função dos diálogos na obra; (3) o papel desempenhado pelos personagens-guias nas narrativas.

Aqui, entendemos por personagem um ser significativo que, ligado ao universo narrativo-ficcional, só existe no diálogo com o leitor, com o universo narrativo e extra-narrativo. Trata-se de um ser que não significa a partir de um ponto zero, mas que representa, intensa ou timidamente, um ente do “mundo real”, transmitindo seus valores e indicando uma série de características do seu universo sociocultural. Da forma como são estruturadas na narrativa (seja através das informações facultadas sobre ela ou das características que a definem), os personagens são representações potencialmente capazes de nos revelarem ideologias e morais de seu autor, do tempo desse ou do contexto da própria história. Quando pensados e bem articulados, eles também são seres abertos a interpretações, incompletos e que ganharão sentido – ou não – no contato com cada leitor.

Por estabelecerem relações com seres do mundo real, os personagens, em muitos casos, são confundidos com pessoas reais. Enquanto categoria literária, o personagem deve ser interpretado como um ente que, por mais que possa ter como base um ser do mundo real, só ganha forma textualmente:

Uma leitura dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser do papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. 167

Em um ensaio valioso para os estudos dessa categoria, “Literatura e Personagem”, de Antonio Candido, incluído em *A personagem de ficção*, o autor também aborda os limites entre pessoa e personagem, esclarecendo algumas das barreiras que as separam. Segundo ele, embora, em narrativas escritas, o escritor intencione representar pessoas com seus personagens, jamais o consegue na sua totalidade porque as marcas dos seres que habitam o mundo real são infinitas e, num escrito, as formas de representação são limitadas. Portanto, a ideia de que um personagem é uma representação completa de um ente do mundo real e de que pode haver uma sobreposição entre o ente real e o literário é falha, uma vez que sempre há um limite para essa intenção:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais – imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. – reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retinados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real, individual, que é “inefável”. Isso se refere naturalmente em particular a seres humanos, seres psicológicos, seres espirituais, que se desenvolvem e atualizam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada. 168

Para Antonio Candido, há três problemas relacionados a personagens dentro de textos ficcionais: os ontológicos, os lógicos e os epistemológicos.

O problema ôntico está intrinsecamente relacionado à sobreposição entre personagem e pessoa. Embora possa intencionalmente representar seres do mundo real, o personagem de ficção exige que o leitor complete lacunas a respeito das características do ser representado, sejam físicas ou psicológicas. Dentro do texto, essa categoria nunca consegue ser autônoma, uma vez que ela só acaba de ser construída quando o leitor contata o escrito e, a

¹⁶⁷ DUCROT.; TODOROV. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. In: BRAIT, 1985, pgs. 10-11

¹⁶⁸ CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1970, p. 24

partir de suas referências e de suas vivências literárias e do mundo real, significa as orações e preenche de significado os entes textuais. Na frase citada por Antonio Candido, “Mário estava de pijama”, por exemplo, como não há uma referência direta a um Mário nem a um pijama específicos ficará a cargo do leitor preencher de significado a oração e representar, em sua mente, como o Mário e o pijama são.

Como aponta Candido, tal problema é menos acentuado em textos jornalísticos, assim como em estudos de historiadores e químicos, uma vez que as lacunas semânticas para significação são menores e a importância, “peso”, de preenchimento de significado também. Seus personagens, diferentemente dos personagens ficcionais, são mais ligados a seres específicos do mundo real. Isso pode ser identificado, por exemplo, em textos de João do Rio, como “Um mendigo original”, de *Vida vertiginosa*, iniciado com: “Morreu três-anteontem, às 7h da tarde, de uma congestão, o meu particular amigo, o mendigo Justino Antonio.”¹⁶⁹ Embora o texto desse apresente características distintas dos escritos da imprensa contemporânea a quando Antonio Cândido escreveu seu artigo, a primeira frase, que apresenta a personagem, abre uma série de lacunas para que o leitor preencha de significados e construa, em sua mente, o mendigo. No entanto, em seguida, as lacunas começam a ser fechadas pelo próprio autor: “Tinha uma fraque verde, as botas rotas, o cabelo empastado e uma barba de profeta, suja e cheia de lândeas.” Como, *a priori*, se trata de um personagem que habita o universo extra-diegético, suas idiossincrasias precisam ser registradas no texto para compor seu perfil e o leitor também já pode conhecer o personagem das ruas, dois pilares que fazem com que as lacunas sem sentido para conhecer o mendigo Justino Antonio sejam menores do que se ele habitasse, por exemplo, um romance.

Aliás, tal consideração está ligada ao segundo ponto levantado por Candido, o problema lógico, relacionado ao conceito de “verdade” em personagens:

Os enunciados de uma obra científica e, na maioria dos casos, de notícias, reportagens, cartas, diários etc., constituem juízos, isto é, as objectualidades puramente intencionais pretendem corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais (ou ideais, quando se trata de objetos matemáticos, valores, essências, leis etc.) referidos. Fala-se então de *adequatio orationis ad rem*. Há nestes enunciados a intenção séria de verdade. Precisamente por isso pode-se falar, nestes casos, de enunciados errados ou falsos e mesmo de mentira e fraude, quando se trata de uma notícia ou reportagem em que se pressupõe intenção séria. 170

¹⁶⁹ RIO, 2006, p. 279

¹⁷⁰ CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1970, pgs. 10-11

Numa obra de ficção, por outro lado, não há compromisso com mundo real, apenas uma busca por coerência com os pressupostos internos da narrativa, ou seja, em respeitar os pilares do universo imaginário construído textualmente.¹⁷¹ Mesmo que em textos ficcionais existam pontos que mantêm correspondência com o extra-diegético, neles geralmente é evidente a ficcionalização do relato, verificado nos detalhes, na sua representação verossímil com o mundo imaginário, nas relacionais de causalidade de suas ações etc.¹⁷² Portanto, a noção de “verdade”, em textos ficcionais, não necessariamente mantém uma correspondência com o mundo, mas com a do texto.

Por fim, o problema epistemológico diz respeito às estruturas linguísticas relacionadas à construção da personagem e que dariam o caráter ficcional ao discurso. Segundo Candido, é através do personagem que o caráter ficcional de um texto é acentuado. Ao realizar uma ação na narrativa, essa categoria cria uma situação concreta, a qual, linguisticamente, será marcada por expressões indicativas de um escrito ficcional, como os verbos indicativos dos pensamentos e sentimentos dos personagens.

Portanto, o personagem (sobretudo o de ficção, embora alguns desses pontos também possam ser verificados, menos acentuadamente, em textos não-ficcionais) apresenta três grandes problemáticas para Antonio Candido: a ausência de autonomia semântica e a conseqüente carência por significação perante o leitor; o conceito de verdade, nem sempre baseado numa relação com o mundo extra-diegético, mas, às vezes, com o universo interno do texto; e as marcas linguísticas que acentuam o caráter ficcional de narrativas que não mantêm uma relação íntima com a realidade.

É necessário avançar na discussão sobre essa categoria e adentrar na celeuma sobre a relação existente entre personagens e a categoria narrativa já analisada, o narrador. Essas duas categorias dialogam, uma vez que, não raro, o narrador emite juízos sobre as entidades do universo ficcional. “Perante o perfil ideológico-cultural das personagens, as suas opções axiológicas e as suas atitudes sociometais, o narrador pronuncia-se frequentemente em termos muito variados: afastamento, solidariedade, reserva discreta, crítica violenta,

¹⁷¹ “O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade.” (CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1970, p. 8)

¹⁷² Idem, pgs. 12-13

etc”.¹⁷³ Isso não é estranho, uma vez que é a construção do universo narrativo do qual os personagens fazem parte é realizada pelo narrador, que irá definir como descrever um personagem, quais aspectos de sua personalidade são pulsantes, que ações devem caracterizá-lo, ou seja, é através e a partir do olhar do narrador que a personagem ganhará forma dentro do texto. Antonio Candido apresenta uma visão semelhante:

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas interdeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. 174

Não é raro que, nas reportagens de João do Rio, o narrador expresse comentários a respeito das personagens. Pode-se observar isso em três reportagens que serão aqui analisadas: “As mariposas do luxo” e “Os trabalhadores da estiva”, de *A alma encantadora das ruas*, e “Modern girls”, de *Vida vertiginosa*. Nos dois primeiros textos, nos quais são registrados aspectos da miséria carioca, o enunciador demonstra solidariedade em relação aos retratados. No último, cuja temática são os novos costumes da sociedade carioca e a precocização das relações afetivas, o julgamento é o oposto, já que é dispensado aos atores sociais repúdio e um tratamento negativo.

“As mariposas do luxo” apresenta mulheres que trabalham durante todo o dia e, ao final do expediente na volta para casa, param em frente a lojas de joias e vestidos luxuosos e sonham em consumi-los, imaginando o dia em que sairão da vida que levam. O narrador, contido e ciente das dificuldades para mudar essa realidade, apresenta-os como prisioneiras daquela realidade e, com adjetivos como “pobrezinhas”, compadece-se pelos anseios que não se tornarão possíveis:

Elas hão de voltar, pobrezinhas — porque a esta hora, no canto do bonde, tendo talvez ao lado o conquistador de sempre, arfa-lhes o peito e têm as mãos frias com a ideia desse luxo corrosivo. Hão de voltar, caminho da casa, parando aqui, parando acolá, na embriaguez da tentação — porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nesta vida de engano, senão a miragem do esplendor para perdê-las mais depressa.¹⁷⁵

¹⁷³ REIS; LOPES, 2000, p. 317

¹⁷⁴ CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1970, p. 27

¹⁷⁵ RIO, 2008, p. 97

Em “Os trabalhadores de estiva”, o narrador acompanha um grupo de estivadores durante um dia de trabalho, registra sua jornada exaustiva e o suor por carregar sacos de saveiros a fio da praia ao navio, prejudicando sua saúde e não lhes valendo muito dinheiro. O texto é perpassado, portanto, por um olhar solidário do narrador-repórter diante da realidade que choca:

Decerto pela minha face eles compreenderam que eu os deplorava. Vagamente, o primeiro falou; outro disse-me qualquer coisa e eu ouvi as ideias daqueles corpos que o trabalho rebenta. A principal preocupação desses entes são as firmas dos estivadores.¹⁷⁶

O tratamento dispensado em “*Modern girls*” não é tão solidário. O texto, mistura de crônica e reportagem, narra um café entre dois rapazes – adultos e ricos -, duas meninas jovens (“a mais velha das meninas devia ter quatorze anos. A outra teria doze no máximo”¹⁷⁷) e uma senhora mais velha, mãe das duas. A narrativa é recheada de descrições de como as garotas tentam seduzir os rapazes, dos jogos amorosos e da passividade da mãe perante o que se passava. “Era uma carita de criança. Apenas estava muito bem pintada. As olheiras exageradas, as sobrancelhas arginentadas, os lábios avivados, a carmim líquido faziam-lhe uma apimentada máscara de vício.”¹⁷⁸ Perante o susto de quem tomava café com o narrador, esse diz que, na realidade, a cena metonímica em relação ao que se passa nos novos tempos, marcados pela crise dos costumes e pela precocização das relações afetivas. As meninas, em última instância, representam a decadência dos costumes:

- Por isso mesmo: para as conhecer. É que essas duas meninas são, eu caro Pessimista, um caso social – um expoente da vida nova, a vida do automóvel e do veículo. O homem brasileiro transforma-se, adaptando de bloco a civilização; os costumes transformam-se; as mulheres transformam-se. A civilização criou a suprema fúria das precocidades e dos apetites. As meninas, que aliás sempre se fizeram mais depressa mulheres que os meninos homens, seguem a vertigem. E o mal das civilizações, com o vício, o cansaço, o esgotamento, dá como resultado das crianças pervertidas. Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burgueses por ambição de luxo, nos ricos por vício e degeneração. Certo, há muitíssimas raparigas puras. Mas estas, que se transformaram com o Rio, estas que há dez anos tomariam sorvete, de olhos baixos e acanhados, são as *modern girls*.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Idem, p. 100

¹⁷⁷ RIO, 2006, p. 81

¹⁷⁸ RIO, 2006, pgs. 82-83

¹⁷⁹ Idem, 84-85

É preciso apresentar como as personagens podem ser construídas dentro de uma narrativa. Segundo Massaud Moisés o ficcionais pode arquitetar uma personagem “(1) Pela ação, de forma que se opera a referida fusão entre a personagem e a trama; [...] (2) pela exposição do narrador: descrita nos seus pormenores, físicos e/ou psíquicos”.¹⁸⁰ Comparando-se a construção dessa categoria com a do narrador, pode-se afirmar que a “personagem construída a partir da ação” está para o “mostrar” assim como “a construída a partir exposição” está para o “narrar”.

No entanto, em quais resultados essas diferentes construções podem resultar? As primeiras definições para classificar as personagens que apresentaremos são as de plano-esférica, sugeridas por Forster. De acordo com esse autor, personagens planas são “construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um fator, atinge-se o início da curva que a leva à personagem redonda”¹⁸¹. Seria, portanto, uma personagem estática, sem profundidade psicológica e previsível em suas ações ao longo da narrativa. “Apresentam duas dimensões (altura, largura), ou seja, carecem de profundidade: definidas em poucas palavras, a sua personalidade não reserva surpresa, e a ação que praticam apenas confirma a impressão de *personagens estáticas*, infensas à evolução.”¹⁸²

Se a personagem plana constitui-se sobre apenas uma característica ou ideia, a personagem esférica ou redonda possuirá uma maior densidade psicológica, configurando-se sobre muitas características ou ideias. Trata-se de uma personagem multifacetada e que geralmente surpreende o leitor ao longo da narrativa, por ter pensamentos e ações que não possuem conformidade com suas características do início da história.

A personagem redonda reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada, trata-se, neste caso, de uma entidade que quase sempre se beneficia do relevo que sua peculiaridade justifica: sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização elaborada e não definitiva.¹⁸³

Oswaldo Coimbra, além de classificar as personagens pela sua complexidade, propõe uma análise do seu grau de intervenção na narrativa. Nesse sentido, as personagens podem ser primárias ou secundárias. As primeiras possuem destaque no enredo da narrativa, sendo essenciais para o desfecho da história, como os protagonistas. As últimas são

¹⁸⁰ MOISÉS, 1978, P. 399

¹⁸¹ FORSTER, 1937, In: REIS; LOPES, 2000, p. 322

¹⁸² MOISÉS, 1978, P. 398

¹⁸³ REIS; LOPES, 2000, p. 323

personagens acessórios, ou seja, personagens figurantes, as quais “ocupam um lugar subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes narrados. [...] Servem para ilustrar uma atmosfera, uma profissão, uma mentalidade, uma atitude própria de certa cultura ou para constituir um traço de cor local ou ainda para constituir um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo”¹⁸⁴.

As reportagens de João do Rio apresentam diversos personagens protagonistas planos, construídos a partir de uma única ideia. É o caso, por exemplo, das trabalhadoras de “As mariposas do luxo”. A narrativa conta o cotidiano de mulheres pobres que observam as lojas e sonham em adquirir os produtos expostos. Anônimas, suas roupas, seus traços físicos e suas próprias ações ratificam a ideia de exclusão social:

São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando céu se recalha de ouro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. A idade dá-lhes a elasticidade dos gestos, o jeito bonito do andar e essa beleza passageira que chamam — do diabo. Os vestidos são pobres: saias escura sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. Nos dias de chuva um parágua e a indefectível pelerine. Mas essa miséria é limpa, escovada. As botas brilham, a saia não tem uma poeira, as mãos foram cuidadas. Há nos lóbulos de algumas orelhas brincos simples, fechando as blusas lavadinhas, broches “montana”, donde escorre o fio de uma chatelaine.¹⁸⁵

Essas personagens não possuem nome. O anonimato faz com que elas não se individualizem, mas se transformem em representantes de sua classe social. Uma vez que elas não apresentam profundidade psicológica, essa representação se acentua, ou seja, não há, no texto, “a miserável trabalhadora Maria” ou “a miserável trabalhadora histérica e ansiosa”, há apenas “a miserável trabalhadora”, um personagem tipo¹⁸⁶. No trecho a seguir, por exemplo, nota-se também que sua surpresa e admiração perante a riqueza, além de seus pensamentos, às vezes expostos na voz do próprio narrador¹⁸⁷, reforçam a ideia de que são personagens excluídas:

¹⁸⁴ COIMBRA, 1993, p. 74

¹⁸⁵ RIO, 2008, p. 93

¹⁸⁶ Personagens tipo, para Massaud Moisés, são planas e, nelas, “a peculiaridade alcança o auge sem causar deformação”. (MOISÉS, 1978, P. 398)

¹⁸⁷ Como se verá mais adiante, João do Rio, com frequência, utiliza o discurso indireto livre, no qual as vozes do narrador e dos personagens se sobrepõem. No trecho citado, pode-se verificar esse recurso, por exemplo, em “Que engraçado! Como deve ser bom pôr os pés na maciez daquela plumagem!”.

As duas raparigas alegres encontram-se com as duas tristes defronte de uma casa de objetos de luxo, porcelanas, tapeçarias. Nas montras, com as mesmas atitudes, as estátuas de bronze, de prata, de terracota, as cerâmicas de cores mais variadas repousam entre tapetes estranhos, tapetes nunca vistos, que parecem feitos de plumas de chapéu. Que engraçado! Como deve ser bom pôr os pés na maciez daquela plumagem! As quatro trocam ideias.

- De que será?

A mais pequena lembra perguntar ao caixeiro, muito importante, à porta. As outras tremem.

- Não vá dar uma resposta má...

- Que tem?

Hesita, sorri, indaga:

- O senhor faz favor de dizer... Aqueles tapetes?...

O caixeiro ergue os olhos irônicos.

- Bonitos, não é? São de cauda de avestruz. Foram precisos quarenta avestruzes para fazer o menor. A senhora deseja comprar?

Ela fica envergonhadíssima; as outras também. Todas riem tapando os lábios com o lenço, muito coradas e muito nervosas.

Comprar! Não ter dinheiro para aquele tapete extravagante parece-lhes ao mesmo tempo humilhante e engraçado.¹⁸⁸

Se a dilatação de uma única característica cria personagens tipos em alguns textos, em outros resulta em caricaturas¹⁸⁹ de atores sociais. É o caso da reportagem “O amigo dos estrangeiros”, de *Vida vertiginosa*, na qual o narrador apresenta uma figura característica da modernidade carioca. Trata-se de pessoas que recebem os estrangeiros no Brasil e, mesmo sem intimidade, apresenta-lhes o país, paga-lhes jantares, leva-os teatros e pontos turísticos, enfim, faz o papel de um “relações públicas” da nação. Na abertura do capítulo, o autor revela a desenvoltura desse personagem para receber as visitas:

- Permite que o apresente?...

- Oh! Por quem é!

O sr. Cicrano, um dos nossos homens mais apreciáveis. Estes cavalheiros e estas damas já devem ser seus conhecidos.

- Sim, talvez...

- Não há dúvida alguma. São mesmo. O capitão japonês Iro Koju, a conferente finlandesa Hirs Heps, o jovem paxá turco, Muezim, el señor Gorostiaga, la charmante virtuose des danses árabes, miss Gunter, the admirable miss Gunter...

É na rua. O sr. Cicrano faz muito atrapalhado um gesto esquivo, de quem não sabe o que há de dizer. O grupinho internacional sacode a cabeça indeciso, com esses sorrisos de dançarina que nada exprimem. O amigo dos estrangeiros, o olho redondo, o gesto redondo, a boca redonda, é o único à vontade.¹⁹⁰

¹⁸⁸ RIO, 2008, pgs. 95-96

¹⁸⁹ Personagens caricatos, para Massaud Moisés, são planas e, nelas, “a qualidade ou ideia única é dilatada ao extremo, provocando uma distorção propositada, a serviço da sátira ou do cômico”. (MOISÉS, 1978, P. 398)

¹⁹⁰ RIO, 2006, p. 35-36

Aqui, a personagem também não tem nome – é apenas “o amigo dos estrangeiros” – e todas as suas características, psicológicas e sociais, e suas ações contribuem para reforçar a ideia presente em seu apelido: ele é o homem desinibido e conhece todos os nomes importantes de um enorme leque de nações, quem sabe comunicar-se em diversas línguas e conhece os melhores lugares do país aonde os visitantes precisam ir. No entanto, suas características são tão escrachadas ao longo da narrativa que ele se transforma em uma figura caricata, que impressiona e faz rir com sua excentricidade.

Mas João do Rio não retrata esse personagem apenas para ridicularizá-la. Sempre atento às relações entre os entes de suas narrativas e o momento em que escreve, o narrador busca interpretar “o amigo dos estrangeiros” dentro da fase de modernização da cidade do Rio de Janeiro e o vê como uma figura que, inserida numa fase de transição da sociedade patriarcal para a moderna, busca contribuir para a internacionalização da metrópole. Nasceu da obscura cidade patriarcal e migrou para a capital que começa a iluminar-se em busca da inserção de holofotes na cidade carioca:

O amigo dos estrangeiros representa um ponto de interferência entre a velha cidade patriarcal e hospitaleira e a nova cidade vertiginosa. Ele pode julgar-se como qualquer um de nós um simples cavalheiro gentil, um pouco gentil demais. Nós não podemos ter essa modéstia de classificação. **O amigo dos estrangeiros é uma figura social, criada num certo momento pelo destino em pessoa.** Ele só, sozinho, resume o acolhimento das cidades novas desejosas de serem gabadas pelos representantes das antigas civilizações; ele só exprime e condensa uma semana oficial.¹⁹¹ [Grifo nosso]

No entanto, há textos, que não aparecem em maior número, em que o personagem é construído com base em mais de uma característica. É o caso, por exemplo, de “A carta de um delegado à exposição”, de *Cinematógrafo*, em que o narrador constrói a imagem de um personagem e, em seguida, desconstrói-a e cria uma figura ambígua e mascarada. A narrativa se inicia quando o narrador e um grupo de amigos encontram uma carta destinada à Nathalia. No achado, um homem conta à sua esposa, que está em sua cidade natal, que, para permanecer na capital federal e participar de um evento, está passando por uma série de dificuldades, como a falta de dinheiro, o emagrecimento, o excesso de trabalho, a falta de opções de lazer no Rio de Janeiro, a saudade da família etc. Em “primeira pessoa”, a carta arquiteta uma personagem tipo, espécie de herói que enfrenta diversas barreiras para realizar seu sonho e o da família: “as diversões e os passeios também não agradam, porque a cidade, depois das avenidas e das lâmpadas elétricas, mais os automóveis, é de uma grande pretensão,

¹⁹¹ RIO, 2006, p. 37

e parece que toda a gente tem falta de dinheiro, principalmente as senhoras.”¹⁹² Assim que terminam de ler o material, o grupo está admirado com a força de vontade do participante do evento. Nesse ponto, há um *turning point*: um homem bem-vestido e acompanhado de uma mulher, igualmente luxuosa, aparece e reconhece a carta como sua, revelando ao leitor que o marido-herói é uma mentira inventada à esposa traída:

Nesse momento precisamente um cavalheiro de casaca, muito corado e lépido, chegou com uma dama de manto de pele de cisne e cintilante de joias. Circunvagou o olhar em torno, desfechou para nós:
 – Perdão, senhores, esta carta...
 – Achamo-la agora mesmo no chão.
 – É minha. Deixei-a cair pensando tê-la posto no bolso da casaca. E se não andar depressa ainda hoje perco o Correio da Exposição. Obrigado.
 E foi-se apressado. Nós contínhamos o riso. Então Getúlio ergueu-se, e, solene, reuniu a impressão geral:
 – Pobre D. Nathalia! Coitado de seu marido! Lá vai ele, magro e ralado de saudade, em companhia do Julio Guimarães, mostrar ao capitalista americano as fibras das bananeiras!...¹⁹³

Nesse texto, para construir a personagem, usa-se o artifício de esconder para revelar. O narrador poderia, desde o início, ter apresentado ao leitor esse personagem, mas preferiu mostrar-lhe apenas no final e revelar sua identidade através da desconstrução. Ao terminar de ler o texto, tem-se a impressão de que o marido é, na verdade, o oposto de tudo o que ele escreveu na carta, ou seja, ele é construído a partir da desconstrução da personagem criada inicialmente.

Ao se analisar essa categoria narrativa, porém, não basta pensarmos a composição das personagens. Carecemos, também, entender como se caracterizam o seu discurso e qual a função dos diálogos no *corpus*. O discurso das personagens deve ser analisado a partir da autonomia que ele tem em relação à voz do narrador¹⁹⁴. Partindo desse pressuposto, ele pode aparecer de três modos: discurso direto, indireto e indireto livre.

O discurso citado, que consiste na reprodução fiel, em discurso direto, das palavras supostamente pronunciadas pela personagem e que constitui, por isso mesmo, a forma mais mimética de representação; o discurso transposto, através do qual o narrador transmite o que disse a personagem sem, no entanto, lhe conceder uma voz autônoma (trata-se da utilização do discurso indireto); e o discurso narrativizado, onde as palavras das personagens aparecem como um evento diegético entre outros.¹⁹⁵

¹⁹² RIO, 2009, p. 207

¹⁹³ RIO, 2009, p. 210

¹⁹⁴ REIS; LOPES, 2000, p. 318

¹⁹⁵ Idem, pgs. 318-319

O narrador utiliza os três modos de discurso, alternando-os conforme a situação. Há momentos em que opta pelo diálogo e utiliza o discurso direto; outros em que prefere o indireto e transcreve a fala dos personagens e, por último, trechos em que sua voz fala pelas figuras retratadas, como no fragmento de “As mariposas do luxo”, citado anteriormente.

Mas qual a função dos diálogos na obra jornalística de João do Rio estudada? Analisando os textos, notamos que as conversas do narrador com os personagens têm três principais funções. O texto “Os trabalhadores de estiva”, de *A alma encantadora das ruas*, reúne os três modelos e será utilizado como *corpus* para essa análise. A primeira é contar o trajeto seguido pela reportagem, revelar os bastidores de como o texto foi apurado. Isso pode ser verificado, por exemplo, nos diversos momentos em que um personagem guia João do Rio e pauta-o na realização de seu trabalho. Trata-se de uma função, portanto, metalinguística. Neste trecho, por exemplo, o narrador conversa com estivador sobre o trabalho que será realizado durante o dia e a possibilidade de acompanhá-lo nessa empreitada. Note-se como se dá a revelação de como o repórter João do Rio conseguiu apurar as informações de que necessitava para escrever:

Acerquei-me do primeiro, estendi-lhe a mão:

- Posso ir com vocês, para ver?

Ele estendeu também a mão, mão degenerada pelo trabalho, com as falanges recurvas e a palma calosa e partida.

- Por que não? Vai ver apenas o trabalho, fez com amarga voz.

E ficou-se, outra vez, fumando.

- É agora a partida?

- É.¹⁹⁶

A segunda função dos diálogos é ampliar as informações sobre a realidade observada pelo narrador e revelada no texto. O interlocutor é uma espécie de fonte-jornalística com conhecimento do assunto e passa a ser o mediador entre o narrador – e, conseqüentemente, o leitor – e o tema. Isso é muito frequente em *As religiões no Rio*, em que um personagem conta curiosidades sobre os cultos desvendados nas reportagens. Em “Os trabalhadores de estiva”, essa função pode ser identificada, por exemplo, no seguinte fragmento, no qual um informante conta-lhe sobre um dos estivadores. É importante notar que, aqui, geralmente se dá a descrição e a informação de aspectos não-visualizáveis por um visitante, ou seja, os diálogos desvendam pontos sobre o que está sendo observado:

¹⁹⁶ RIO, 2008, p. 98

- Quem é aquele?

- É o José. É chateiro-vigia. Passou todo o dia ali para guardar a mercadoria dos patrões. Os ladrões são muitos. Então, fica um responsável por tudo, toda a noite, sem dormir, e ganha seis mil réis. As vezes, os ladrões atacam os vigias acordados e o homem, só, tem que se defender a revólver.

Civilizado, tive este comentário frio:

- Deve estar com sono, o José.

- Qual! Esse é dos que dobra dias e dias. Com mulher e oito filhos precisa trabalhar. Ah! meu senhor, há homens, por este mar afora cujos filhos de seis meses ainda os não conhecem. Saem de madrugada de casa. O José está à espera que a alfândega tire o termo da carga, que não é estrangeira.¹⁹⁷

Finalmente, a última função é revelar o interior – sentimentos, opiniões e anseios – dos personagens. Nela, o importante não é transmitir uma novidade sobre a realidade apresentada, mas como a personagem que está diante do leitor posiciona-se diante dela, quais reações ela provoca. São textos em que a opinião prevalece sobre a informação:

Que querem eles? Apenas ser considerados homens dignificados pelo esforço e a diminuição das horas de trabalho, para descansar e para viver. Um deles, magro, de barba inculta, partindo um pão empapado de suor que lhe gotejava da fronte, falou-me, num grito de franqueza:

- O problema social não tem razão de ser aqui? Os senhores não sabem que este país é rico, mas que se morre de fome? É mais fácil estourar um trabalhador que um larápio? O capital está nas mãos de grupo restrito e há gente demais absolutamente sem trabalho. Não acredite que nos baste o discurso de alguns senhores que querem ser deputados. Vemos claro e, desde que se começa a ver claro, o problema surge complexo e terrível. A greve, o senhor acha que não fizemos bem na greve? Eram nove horas de trabalho. De toda a parte do mundo os embarcações diziam que trabalho da estiva era só de sete!¹⁹⁸

Existe, no entanto, um modelo personagem que, embora ganhe diversas formas, perpassa a maioria das narrativas do *corpus* e é o responsável pela incursão do narrador em muitos dos ambientes desbravados, o personagem-informante ou personagem-guia. Trata-se de pessoas com conhecimento de uma realidade obscura e que conduzem o narrador João do Rio a ela, traduzindo seus códigos e dando-lhe informações privilegiadas. Em seu mestrado na área de Antropologia, Júlia O'Donnell relaciona essa postura do narrador com a de antropólogos etnográficos que acessam seu campo de estudo com o auxílio de mediadores que ajudam na socialização com a comunidade estudada:

Chamados pelo próprio João do Rio como “informantes”, essas personagens o conduziam por seus territórios, apresentando pessoas e revelando lugares

¹⁹⁷ RIO, 2008, pgs. 98-99

¹⁹⁸ RIO, 2008, p. 101

que, na condição outsider, o cronista não poderia acessar por si só. Assim como nas pesquisas etnográficas propriamente ditas, o informante tinha papel crucial nas suas visitas a universos sociais cujos léxicos e mapas culturais lhes eram alheios. [...] Ao revelar ter sido guiado por informantes conhecedores dos códigos, da geografia e da rede de sociabilidade do local visitado, o cronista confere ao escrito o carimbo do “saber local”, garantindo a verossimilhança do relato.¹⁹⁹

Uma obra que apresenta uma série de “guias” é *As religiões no Rio*. Não foi ao acaso que João do Rio conseguiu a façanha de presenciar *in locu* rituais tão desconhecidos como os de africanos, exorcistas e fisiólatras (seita hoje extinta). Aliás, o acesso do narrador a esses ambientes e a consequente publicação de algumas reportagens com nomes e endereços de pessoas que cultuavam determinadas religiões causou, para alguns retratados, certo mal-estar na época. Isso porque, embora a constituição brasileira do período assegurasse o culto religioso, o Código Penal criminalizava e uso comercial das superstições e a exploração da credulidade pública – leis que, geralmente, caíam, por exemplo, sob os praticantes das religiões africanas. O narrador-repórter contou com o auxílio de informantes que conheciam os praticantes dessas religiões e seus códigos. Por exemplo, na reportagem “Os feiticeiros”, primeiro de quatro textos sobre os cultos afros, o “guia” foi Antônio:

Antônio é como aqueles adolescentes africanos de que fala o escritor inglês. Os adolescentes sabiam dos deuses católicos e dos seus próprios deuses, mas só veneravam o uísque e o xelim.

Antônio conhece muito bem N. S. das Dores, está familiarizado com os orixalás da África, mas só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto. Graças a esses dois poderosos agentes, gozei da intimidade de Antônio, negro inteligente e vivaz; graças a Antônio, conheci as casas das ruas de São Diogo, Barão de São Félix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os candomblés e vivem os pais-de-santo.²⁰⁰

Antônio, como tantos outros “guias”, não apenas levou o narrador-repórter ao local onde se passavam os acontecimentos da religião em pauta, no caso, casas escondidas em ruas como a de São Diogo, Barão de São Feliz, do Hospício, Núncio e da América, e ensinou-lhe as senhas para conhecê-las, legitimando sua presença nos ambientes. Ele também fez o papel de tradutor, explicando em uma linguagem não-técnica o que estava se passando ao repórter e, conseqüentemente, aos leitores. Tal postura pode ser visualizada neste trecho:

- Quando entramos na casa de Oloô-Teté, o matemático macróbio e sensual, uma velha mina, que cantava sonambulicamente, parou de repente.

¹⁹⁹ O’DONNEL, 2008, pgs. 107-108

²⁰⁰ RIO, 2006, pgs. 19-20

- Pode continuar.
- Ela disse qualquer coisa de incompreensível.
- Está perguntando se o senhor dá dois tostões, ensina-nos Antônio.
- Não há dúvida.
- A preta escancara a boca, e, batendo as mãos, põem-se a cantar:
Baba ounlô, ó xocotám, o ilélê.
- Que vem a ser isso?
- É o final das festas, quando o santo vai embora. Quer dizer: papi já foi, já fes, já acabou; vai embora.²⁰¹

Portanto, não é possível para dissociar o repórter dos personagens retratados: as personas ressoam sobre o narrador, seja pelos seus papéis de “guias”, pelos pensamentos e opiniões que expressam sobre os fatos, pelas informações que lhe dão a respeito da pauta. Em algumas reportagens, eles são retratados para denunciar a pobreza, “As mariposas do luxo” e “Os trabalhadores de estiva”; em outras, para mostrar a decadência dos costumes, “A carta de um delegado à exposição” e “*Modern girls*”; em terceiras, para apresentar os filhos da modernidade, “O amigo dos estrangeiros”; e, finalmente, para levar aos leitores figuras histórica e socialmente importantes, porém desconhecidas, “Os feiticeiros”. De forma caricata ou não, talvez o que esses personagens tenham em comum é que, juntos, compõem um retrato de uma época, de uma sociedade moderna que começava a ganhar forma, de um novo tempo na História nacional.

²⁰¹ RIO, 2006, pgs. 31-32

CAPÍTULO 7: DO REGISTRO DE UM TEMPO

Uma fita, outra fita, mais outra... Não nos agrada a primeira? Passemos à segunda. Não nos serve a segunda? Para diante então! Há fitas cômicas, há fitas sérias, há melancólicas, picarescas, fúnebres, alegres – algumas preparadas por atores notáveis para dar a reprodução idealizada de qualquer fato, outras tomadas nervosamente pelo operador, à passagem do fato. Umas curtas, outras longas. Podes deixar em meio uma delas sem receio e procurar a diversão mais além. Talvez encontres gente conhecida que não te fala, o que é um bem. Talvez vejas desconhecidos que não te falam mas riem conforme os tomou a máquina, perpetuando esse sintoma de alegria. Com pouco tens a agregação de vários fatos, a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo, documento excelente com a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter ideias.²⁰²

O trecho acima integra o livro *Cinematógrafo*, de 1909, no qual são reunidos textos que formam uma espécie de quebra-cabeças da capital federal do início do século XX. Cada crônica-reportagem parece ser uma peça desse quebra-cabeça e apresentar um olhar sobre uma área da vida social da cidade: Educação, Política, Tecnologias, Comportamento etc.. Ao finalizar a leitura do livro nos dias de hoje, é como se o leitor tivesse feito um passeio pelas ruas do Rio de Janeiro da época, conhecido alguns de seus personagens, frequentado suas festas, visitado uma exposição de inovação que agitava o ambiente urbano do período. Mas essa obra não é exceção. Em *A alma encantadora das Ruas*, *Religiões do Rio* e *Vida Vertiginosa*, também há escritos sobre a vida carioca do período. Isso nos faz pensar que, se, como indica trecho supracitado, para João do Rio as fitas do cinema, na sua diversidade e abrangência, era importante fonte de registro das ideias, costumes e fatos da época e poderiam informar como foi um ano na História, as crônicas desse jornalista hoje são como essas fitas, por nos oferecerem a visão de um tempo histórico.

Este capítulo trata da categoria narrativa do Tempo. Inicialmente, apresentamos alguns estudos teóricos sobre como o tempo foi assimilado pelas Narrativas durante a História e desembocamos nas relações entre essa categoria e a arte literária. Em um segundo momento, apresentamos como João do Rio retrata sua época. Por fim, alguns trabalhos sobre como a categoria tempo pode ser retratada em narrativas.

²⁰² RIO, 2009, p. 5

Vejamos uma interpretação sobre como o tempo, essa matéria indefinível e inextinguível como as próprias formas desconhecidas de energia ²⁰³, foi um elemento importante na construção do pensamento ocidental:

Fator decisivo da *visão do universo*, foi o tempo elemento de ruptura na história do pensamento humano. Nas sociedades arcaicas e antigas o homem percebia o tempo como um fenômeno cíclico, repetitivo, como um eterno retorno. Na cultura ocidental, o conceito de tempo foi alterado, passando a ser entendido como sucessão, continuidade e consecutividade. Essas concepções respondem pelas duas grandes formas do pensamento humano, estabelecendo um hiato entre o mundo ante-histórico ou meta-histórico e o mundo histórico. ²⁰⁴

Luiz Toledo Machado complementa que, na mente do homem contemporâneo, essas duas formas de interpretação do tempo estão enraizadas: o cíclico expressa-se nos símbolos, mitos e arquétipos; já o tempo-sucessão, nos valores culturais históricos.

Quando o assunto é literatura, Castagnino defende que essa categoria narrativa é a matéria-prima da obra literária. Na épica, seria o tecido que recria a realidade vivida no passado, trazendo-a ao presente e projetando o futuro; ²⁰⁵ na lírica, seria o agente de ruptura entre o sujeito e o objeto e cita Lukács, em *A teoria do romance*: “É do ponto de vista da subjetividade presente que a memória apreende a discordância entre o objeto tal como foi na verdade e a imagem ideal que dele forjou a esperança do sujeito” ²⁰⁶. Castagnino, ao longo da obra, dialoga com Machado, deixando transparecer que o tempo é a essência da obra literária, e defende que esse conceito se relaciona de diferentes modos com essa atividade:

Tempo e literatura se relacionam de modos diversos: o Tempo, valor absoluto, instalação imaginativa, distância interior, afeta a essência e a estrutura do fato literário; em um aspecto histórico, estático e referencial, oferece à literatura a coordenada que junto ao fato geográfico (espaço), permite localizações precisas; através das variantes conhecidas como tempo biológico e tempo psicológico, sob formas de tema e motivação, intrica-se nas fabulações. ²⁰⁷

Vale lembrar que o tempo também está presente na obra literária em suas diversas fases de realização. No momento de sua criação, por exemplo, manifesta-se na duração – minutos, horas, dias, meses ou anos – para que o autor a coloque no papel; nesse período, os tempos psicológico, biológico e subjetivo também influenciam na sua confecção. No

²⁰³ MACHADO, Luiz Toledo. **Tempo e antitempo na narrativa**, p. 2 in CASTAGNINO, 1970.

²⁰⁴ Idem, p. 1

²⁰⁵ Idem, p. 3

²⁰⁶ Idem, p. 3

²⁰⁷ CASTAGNINO, 1970, p. 14

momento de sua criação, é o tempo indispensável para que o sinal gráfico, após o estímulo visual, suscite a imagem ou consolide o conceito. Do ângulo da obra, o tempo – sobretudo em narrativas de ação e com personagens – é necessário para o seu desenvolvimento, ou seja, é necessário que o tempo transcorra para que os personagens se modifiquem e a história se realize.²⁰⁸ Finalmente, a obra constrói um tempo, uma época, e é construída a partir de conceitos e ideias advindos dessa época:

Por último, até o Tempo em si, em sua relação com a literatura, impõe dupla presença: visível, uma; invisível, porém não menos real, outra. Visível, enquanto cristalização expandida na criação: a época. Invisível, enquanto toda obra artística (como todo ser humano, como toda disciplina intelectual), traz em si uma concepção do Tempo; concepção que contemporaneamente convertida em problemática, conforme disse, irriga toda a literatura atual.²⁰⁹

O autor complementa:

Em toda obra, mesmo sem que o autor a isso se proponha, a época filtra presença e influxo: ideias, estilo, sentimentos, temas ou condutas denotam seu espírito, declarado ou implícito; consciente dele o criador ou deslizando-se, para seu pesar, nos interstícios da obra. A época é fixação do tempo entre pontos de referência. Com alcance metafórico, pode-se dizer que época é materialização do tempo, cristalização de seu fluir, delimitação estática entre fronteiras cronológicas, parcelamento convencional.²¹⁰

O tempo, como fator importante para representar uma época, parece ser um dos elementos mais pulsantes na obra de João do Rio. Seus textos decorrem no tempo e discorre sobre ele. Na obra desse profissional, até por ele ser jornalista, o presente é a matéria-prima. Essas considerações, aliás, são claras para o próprio narrador:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de

²⁰⁸ Ao longo da obra, Castagnino discorre, em diversos momentos, sobre o processo de criação literária e, em dado momento, escreve que ele se realiza em três ciclos: o da realidade, o da criação e o da recriação do leitor. A poesia do trecho é digno da nota: “O da realidade, onde seres e coisas, fatos e lugares coexistem, onde em valores tridimensionais ou em seus efeitos, massas, volumes, figuras, cores, movimento, emoções, paixões etc., atuam e duram no Tempo, seja ele o convencional cronológico ou o tempo particular. O da criação estética, onde todos os elementos anteriores se substanciam em sinal silencioso e de valor simbólico-evocativo, sinal mudo despertador de imagens, equivalentes à realidade ainda que de substância distinta, aparências de realidade. A literatura, como em última instância toda criação artística, é jogo de aparências estruturado com Tempo e no tempo. E o nível do leitor, onde todos os valores transsubstanciados pelo sinal evocativo, são recriados e recompostos em sua mente e sensibilidade, em sua temporalidade, em sua “distância interior”. (Idem, p.21)

²⁰⁹ Idem, p. 15

²¹⁰ Idem, p. 31

interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias.²¹¹

Talvez o melhor texto para iniciar a reflexão sobre o registro da época feito pelo jornalista seja “A Era do Automóvel”, de *Vida Vertiginosa*. Nesta crônica-reportagem, o narrador discorre sobre como o automóvel, que chega a ser comparado à figura do Satanás, mudou a vida moderna, imprimindo-lhe um ritmo mais acelerado, fazendo com que os relacionamentos se desenrolassem com mais facilidade e transformando a relação dos homens com a natureza, com o trabalho, com outros homens e consigo mesmo. Trata-se do texto que abre o livro e localiza temporalmente as crônicas que compõem o decorrer da obra:

E, subitamente, é a era do automóvel. [...] Para que a era se firmasse fora precisa a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tantã de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catapulta de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos tempos do automóvel, em que o *chauffeur* é rei, é soberano, é tirano.²¹²

A visão de João do Rio a respeito da era moderna, a do automóvel, é de encantamento e otimismo. Nesse texto, por exemplo, ele chega a escrever que não é apenas “amor” o que ele sente pelo automóvel, é veneração, uma vez que esse cria um tipo vertiginoso, preciso e instantâneo que começa e conclui rapidamente suas tarefas:

Oh! O automóvel é criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. [...] Agora é correr para frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora.²¹³

O automóvel, portanto, é um elemento que, dentro do texto, funciona como uma metonímia para um novo momento da cidade do Rio de Janeiro. É como se ele fosse o representante da modernização da capital federal, ou seja, é parte do processo de modernização. Outro texto do mesmo livro em que tal processo também é verificado é “O último burro”, crônica-reportagem em que o cronista registra a última viagem do último bonde a tração animal, substituído pelo bonde elétrico. Se em “A Era do Automóvel” o

²¹¹ RIO, 2006, p. 5

²¹² RIO, 2006, pgs. 7-8

²¹³ RIO, 2006, pgs. 13-14

elemento metonímico aparece como representante dos novos tempos, aqui o burro é símbolo da Velha Cidade e dotado de características do Império, de um tempo em que se era mais prudente:

Aqui, entre nós, desde o Brasil colônia, foi ele [o burro] o incomparável auxiliador da formação da cidade e depois o seu animador. O burro lembra o Rio antes do Paraguai, o Rio do Segundo Império, o Rio do começo da República. Historicamente, aproximou os pontos urbanos, conduzindo as primeiras viaturas públicas. Atrelaram-no à gôndola, prenderam-no ao bonde. E ele foi a alma do bonde durante mais de cinquenta anos, multiplicando-se estranhamente em todas as linhas formando famílias, porque eram conhecidos os burros da Jardim Botânico, os lerdos burros de S. Cristóvão, os magros e esfomeados burros da Carris.²¹⁴

A preferência do autor pelo novo momento histórico é, novamente, declarada: “Ninguém sentirá saudades das patas, com o desejo de chegar depressa. O burro do bonde não terá nem missa de sétimo dia após uma longa vida exaustiva de sacrifícios incomparáveis.”²¹⁵ A visão de desenvolvimento apresentada na crônica é positivista, rumo ao progresso e à melhoria tecnológica sempre, o que pode ser atestado, por exemplo, em “em três ou quatro séculos, ver um burro vivo será mais difícil do que ir a Marte”²¹⁶. Em alguns momentos, fica evidente uma melancolia do jornalista perante o animal que não terá utilidade dali em diante, um desempregado social. No entanto, tal sentimento, como vários outros assumidos no decorrer da narrativa, é esquecido logo em seguida. Afinal, vive-se uma época em que, ao pegar o primeiro bonde e correr pela cidade em alta velocidade, esquece-se sem grandes dificuldades do que se passou há pouco.

As crônicas-reportagens de João do Rio não são apenas sobre as transformações do ambiente urbano e da vida pública, do que se passa nas ruas e diante da multidão. Há textos em que também são registrados aspectos da vida privada do período, os quais, como se depreende da leitura dos escritos, também sofreram modificações. Uma das mudanças, por exemplo, pode ser verificada na alteração do hábito de tomar café pelo de tomar chá, bebida quase inexistente no Brasil do final do século XIX. Segundo o jornalista, com o alargamento das avenidas, a abertura de estabelecimentos comerciais em suas calçadas e a popularização do chá em cidades europeias como Paris e Londres, essa bebida começou a ganhar o gosto dos cariocas e a invadir a mesa das famílias. A mudança é mais verificada para além do cardápio e implica alterações nos protocolos, nas conversas e na maneira de se relacionar das pessoas:

²¹⁴ Idem, pgs. 293

²¹⁵ Idem, p. 294

²¹⁶ Idem, p. 294

“Sim, no chá e nas visitas é que está toda a revolução dos costumes sociais da cidade neste interessantíssimo começo de século.”²¹⁷ Outra vez, o hábito de tomar chá, apenas um elemento inserido em um conjunto de transformações, é apresentado metonimicamente e simboliza uma reconfiguração dos costumes. É o elemento que representa que a mudança das ruas e o ritmo veloz que a vida começa a tomar alteram os hábitos do ambiente familiar e do que se passa nele:

A vida nervosa e febril traz a transformação súbita dos hábitos urbanos. Desde que há mais dinheiros e mais probabilidades de ganha-lo, - há mais conforto e maior desejo de adaptar a elegância estrangeira. A ininterrupta estação de sol e chuva, de todo ano, é dividida de acordo com o protocolo mundano; o jantar passou irrevogavelmente para a noite. Todos têm muito que fazer e os deveres sociais são uma obrigação.²¹⁸

Outra crônica-reportagem sobre o que se passa dentro do lar familiar é “A crise dos Criados”, integrante da mesma obra. Nela, o narrador trata da dificuldade de donas de casa contratarem criadas para suas residências e mantê-las no lar. A narrativa se inicia com uma carta de uma senhora contratante a uma amiga, na qual informa os desafios que está enfrentando para conseguir manter uma funcionária e informa que, desde o início do ano, 96 mulheres já passaram por sua casa, das quais muitas saíram por insatisfação com o salário, com os horários, com os deveres de cozinhar ou mesmo sem dar satisfação. A crônica de costumes termina com a análise do narrador sobre as razões econômicas e sociológicas do fato.

Ao analisar como se dá a representação do tempo histórico na obra desse jornalista, é imprescindível notar como ele analisa os meios de impressão e gêneros textuais dos jornais da época, ou seja, como ele vê as mudanças no próprio campo em que atua, o jornalístico. Como ao discorrer sobre os automóveis, os meios de impressão modernos são interpretados de forma favorável por João do Rio e os modelos textuais recém-surgidos não apenas são valorizados como adotados em seus escritos, como afirma uma das principais pesquisadoras da assimilação tecnológica na obra do profissional estudado, Flora Sússekind:

Os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles. [...] Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto. A começar pela adoção de gêneros então benquistos pela

²¹⁷ Idem, pgs. 46

²¹⁸ Idem, pgs. 45

imprensa empresarial que se firma na virada do século, como a reportagem, a entrevista e a crônica.²¹⁹

Um escrito no qual é apresentado o olhar de João do Rio a respeito dos textos presentes nas páginas dos jornais da época é a “Introdução” de *Cinematógrafo*. Nele, o jornalista compara a crônica, gênero textual bastante trabalhado na modernidade, às fitas cinematográficas e o cronista a um operador de cinema que libera as imagens que compõem o seu tempo e que, juntas, formam o retrato de um dia, de um ano, de uma época. A figura do jornalista-literato, portanto, é aproximada da de um profissional característico do universo tecnológico do início do século XX e o texto cronístico é interpretado como integrante da indústria tecnológica moderna. As imagens presentes nas crônicas-reportagens e suas letras seriam, nessa visão, liberadas em uma velocidade tão rápida quanto às das fitas de cinema:

A crônica evolui para a cinematografia. Era a reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era a fotografia recortada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos.²²⁰

Süssekind vai além e afirma que a relação de João do Rio, com o horizonte técnico de sua época, era, ideologicamente, perpassada por um *encantamento*; em nível estético, seus textos fariam, via expressão efêmera e com analogias, uma assimilação de alguns traços desse ambiente numa espécie de *mimesis*.²²¹

Estudemos, neste ponto, como a categoria narrativa tempo foi construída nos textos. Aqui, serão utilizados conceitos da Teoria Literária e não se fará um estudo extenso, uma vez que acreditamos que o mais importante em relação a essa categoria é como se deu a representação da época. Benedito Nunes, em *O Tempo na Narrativa*, identifica a presença de quatro modalidades temporais: o tempo físico, o psicológico, o cronológico e o linguístico. O autor também relaciona a experiência de vida narrador da obra e a estrutura temporal do texto, afirmando que “direta ou indiretamente, a experiência individual, externa ou interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo.”²²²

Em relação ao tempo físico, Nunes afirma que ele se refere aos tempos associados à mensurações temporais precisas e objetivas, nas quais tanto pode ser medida a duração dos

²¹⁹ SUSSEKIND, 2006, pgs. 19-20

²²⁰ RIO, 2009, p. 5

²²¹ SUSSEKIND, 2006, p. 47

²²² Idem, p. 17

movimentos quanto a relação de anterior e posterioridade.²²³ Como os textos analisados têm uma preocupação em dialogar com o momento em que foram escritos e lhes é importante a noção de serem factuais e construídos a partir de uma apuração precisa da realidade, o tempo físico é bastante verificado na obra de João do Rio, o que faz com que o leitor consiga identificar os acontecimentos temporalmente e conferir credibilidade ao relato.

A segunda modalidade identificada pelo autor é o tempo psicológico, a qual se difere da primeira por não possuir mensurações precisas e não se basear em medidas unitárias constantes, mas variar de indivíduo para indivíduo e ser composta por uma sucessão imprecisa de momentos:

Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana.²²⁴

Uma das definições mais precisas sobre o tempo psicológica é de Virgínia Woof:

O tempo que nos faz medrar e decair animais e plantas com pasmosa pontualidade, tem efeito menor sobre a mente humana. A mente humana opera com igual irregularidade sobre a substância do tempo. Uma hora, uma vez fixada na mente humana, pode abarcar cinquenta ou cem vezes seu tempo cronométrico; inversamente, uma hora pode corresponder a um segundo no tempo mental. Esse maravilhoso desacordo do tempo do relógio com o tempo da alma não é bastante conhecido e mereceria uma investigação profunda.²²⁵

Embora menos presente na obra de João do Rio do que o tempo físico, essa segunda modalidade pode ser verificada, por exemplo, em textos no qual o narrador desbrava ambientes obscuros e é invadido por uma náusea que ele comece a confundir a noção de tempo. Além de “Visões do ópio”, de *A Alma Encantadora das Ruas* e já mencionado no capítulo referente ao narrador, isso pode ser verificado, a título de exemplificação, nas reportagens “No mundo dos feitiços”, “Os exorcismos” e “O espiritismo”, ambos de *Religiões do Rio*. Nessas narrativas, o narrador contata ambientes obscuros de algumas religiões e se impressiona com seus personagens e rituais, o que faz com que, em muitos momentos, confunda-se e perca-se entre suas ideias.

A terceira modalidade temporal está, segundo Nunes, o tempo cronológico. Trata-se de um tempo público e socializado, ligado diretamente a cada cultura e que interfere no

²²³ Idem, p. 18

²²⁴ NUNES, 1988, p. 19

²²⁵ WOOLF, Virgínia. **Orlando**. Buenos Aires: Sudamericana, 1951 in CASTAGNINO, 1970, p. 37

cotidiano dos seus “praticantes”. Trata-se, por exemplo, do tempo dedicado à religião, do tempo consensual para fazer o *meeting* ou praticar outros hábitos urbanos do início dos novecentos etc. Finalmente, o tempo linguístico, bastante presente em diversas reportagens desse jornalista, corresponde ao agora verificado na reportagem que, no entanto, não refere-se ao presente da produção textual. Trata-se de um recurso narrativo literário e jornalístico para imprimir atualidade à ações e fatos que transcorreram no passado: o tempo da ação é passado, mas, linguisticamente, é representado no presente para conferir contemporaneidade.

À guisa das últimas considerações deste capítulo, recorramos a uma reflexão de Raúl Castagnino:

É preciso decidir-se a aceitar que a “memória não é a conservação ou ressurreição do passado; sempre inova, transfigura o passado” (N. Berdiwff: *Cinq méditations sur l’existence*, p. 137). Como tudo o que é humano, testemunha nossa iniciativa, porém não nos permite compreender se ela não é inteligente, mas produtora mecânica. Não obstante, é preciso saber pagar o preço: a memória transfigura descartando de mim um eu sem intimidade, um eu-objeto, elaborado, narrado, elucidado.²²⁶

A representação do tempo na obra jornalística de João do Rio e a maneira como ele edificou essa categoria dentro do texto são uma construção narrativa realizada a partir do crivo da memória do narrador. Há proximidades e distanciamentos, todos determinados a partir de como os fatos ficaram na mente do escritor após serem captados e interpretados. Paulo Barreto é um sujeito histórico, vulnerável às influências dos acontecimentos, do presente e de como esse se manteve em sua mente, em sua memória. Seus textos são, em última instância, resultantes do franco diálogo que ele teve com seu tempo – com seus fatos, ideias e personagens – e do que ele absorveu e abdicou dele.

²²⁶ CASTAGNINO, 1970, p. 58

CAPÍTULO 8: DOS BECOS AOS SALÕES

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose. Vamos tomar café? Oh! filho, não é civilizado! Vamos antes ao chá! E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa.²²⁷

O trecho acima, indicativo das alterações das ruas e dos costumes, é da crônica-reportagem “O Velho Mercado”, de *Cinematógrafo*, texto no qual o carioca, a partir da mudança de localização da Praça do Mercado, narra e disserta a respeito de como velhos lugares e tradições – como a de tomar café – começam a ser substituídos com a chegada da modernidade. Numa discussão a respeito de como esse repórter representou o espaço urbano, esse texto nos parece modelar. Nele, ao refletir que, conforme o ambiente – a Praça, nesse caso – vai sendo alterado, o jornalista indicou que o palco de histórias que habitavam a memória da população e da própria cidade também era reconfigurado, ou seja, João do Rio, como um repórter-cronista da cidade, retratou as transformações da urbe a partir de uma perspectiva que considera suas implicações simbólicas:

Quantas vidas se passaram ali, sem outro desejo, naquela apoteose da abundância que fechava o apetite e devia dar saúde? Quantas lutas, quantas intriguinhas, quantas discussões, quantos combates, porque a gente da praça sempre foi valente? Quantos limitaram as festas aos coretos da Lapa, com ornamentações, leilões de prendas e outros brincos primitivos? Quantos tiveram aqueles quatro portões como os portões de uma cidadela que não se sentia?...²²⁸

Este capítulo disserta sobre a categoria narrativa do espaço, ou seja, verifica-se aqui como esse jornalista-escritor representou os ambientes no *corpus* elencado. Inicialmente, é analisado um tema capital na obra de João do Rio: a rua. Em seguida, buscaremos avaliar alguns procedimentos narrativos associados à construção dessa categoria. Noções como modelos de espaço (físico, social e psicológico) e o conceito e a classificação da ambientação

²²⁷ RIO, 2009, p. 154

²²⁸ Idem, pgs. 157 - 158

são importantes nesse passo. Por fim, demonstra-se que, para descrever espaços e criar diferentes atmosferas, o narrador-repórter explorou os cinco sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar) em seus textos.

É preciso afirmar que um dos temas centrais da obra de João do Rio, talvez o principal, é um espaço em particular (representado a partir de uma perspectiva física e simbólica): a cidade. Ler as páginas-jornalísticas de João do Rio é como acompanhar um andarilho pelas ruas da capital federal do início do século XX, adentrar nos *chics* salões da época para conhecer as tecnologias e os modismos recém-importados da Europa, desbravar os becos e ambientes escuros como favelas, casas de ópio e prisões, e conhecer alguns dos cenários onde *sports* característicos do período eram praticados, como a briga de galo e a luta de boxe. Seu jornalismo, a priori, é calcado em como se configurava o Rio de Janeiro do período e em como, acompanhando as transformações do cenário da cidade, costumes e hábitos foram sendo alterados. Para João do Rio, a capital federal do início dos novecentos se reconstruiu em consonância com as práticas de seus personagens (e vice-versa). Julia O'Donnell, pesquisadora que se debruçou em um estudo etnográfico da obra de João do Rio, pontuou:

As descrições feitas pelo autor são genuinamente urbanas na sua forma e no seu conteúdo, numa acepção que delega ao substantivo “cidade” um sentido não exclusivamente espacial. Para João do Rio a cidade é, antes de mais nada, um lugar de experimentação intersubjetiva [...]. O espaço é portador e produtor de sentimentos não por um determinismo simplista, mas sim pela percepção de que, na práxis urbana, cenário e personagens compõem um quadro sincrônico e recíproco de construção urbana.²²⁹

Na obra de Paulo Barreto, assumidamente um amante das ruas, a representação da cidade, como aponta O'Donnell, transcende a compilação visual de aparatos materiais e gestuais de modo a constituir, a partir de signos sensoriais, um quadro social amplo. Para exemplificar sua tese, a pesquisadora cita como se dá a construção de alguns personagens que desfilam pelas ruas do Rio de Janeiro, como o *gentleman*, nas crônicas da coletânea *Os dias passam*. Esse tipo é descrito a partir de como se veste e como se porta, e retratado como um tipo social do espaço urbano, ou seja, embora seja apresentado um *gentleman* específico, ele simboliza uma categoria social inteira. Isso se repete com outros personagens, como os tatuadores, os homens-urubus que rondam familiares de recém-falecidos e as casais que se reúnem em bares para tomar chá. Essas figuras, em contato entre si e com outros tipos sociais nos espaços públicos, redefinem os hábitos e os costumes praticados nas ruas, assim como são

²²⁹ O'DONNELL, 2008, p. 130

redefinidos por elas. A rua em sua obra é representada como um cenário transformador e transformado pelo diálogo dos atores sociais que a habitam. Isso pode ser identificado, por exemplo, no texto de abertura de *A alma encantadora das Ruas*, “A rua”, no qual o narrador identifica algumas atmosferas predominantes em algumas localidades:

Oh! sim, as ruas têm alma! [...] O Beco da Música ou o Beco da Fidalga reproduzem a alma das ruas de Nápoles, de Florença, das ruas de Portugal, das ruas da África, e até, se acreditarmos na fantasia de Heródoto, das ruas do antigo Egito. E por quê? Porque são ruas da proximidade do mar, ruas viajadas, com a visão de outros horizontes. Abri uma dessas pocilgas que são a parte do seu organismo. Haveis de ver chineses bêbados de ópio, marinheiros embrutecidos pelo álcool, feiticeiras ululando canções sinistras, toda a estranha vida dos portos de mar. E esses becos, essas betesgas têm a perfídia dos oceanos, a miséria das imigrações, e o vício, o grande vício do mar e das colônias... Nas grandes cidades a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas.²³⁰

O principal espaço da obra de João do Rio, a rua, não é mero cenário físico, é um ambiente que em contato com seus personagens-tipo, atua sobre eles e por eles deixa-se influenciar.

No entanto, para alguns estudiosos, essa categoria narrativa não tem a função de modificar outras, como os personagens. Vejamos duas visões diferentes sobre essa celeuma. Para Lins, a função do espaço é apoiar as personagens e as definir socialmente:

O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta. [...] Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como apresentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a individualidade tendendo para zero.²³¹

Já para Massaud Moisés, a função dessa categoria narrativa é servir apenas como um plano de fundo para o enredo, sem modificar suas personagens, ou seja, é “estático, fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos.”²³²

Mas quais as implicações narrativas da categoria espaço? O que ela pode construir em narrativa? Reis e Lopes interpretam-no como um ponto importante na estrutura interna do discurso narrativo devido às articulações funcionais que estabelece com as outras categorias, além das próprias incidências semânticas que o caracterizam. Para eles, além de poder se

²³⁰ RIO, 2008, pgs. 13- 17

²³¹ LINS, 1976, pgs. 70-72

²³² Massaud Moisés, *Guia prático de análise literária*, p. 109 in LINS, 1976, pgs. 72

referir aos demarcadores físicos dos ambientes, essa categoria pode ter implicações de ordem social e psicológica:

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translado, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico).²³³

Oswaldo Coimbra defende que o Espaço pode ser classificado como físico, social ou psicológico. O primeiro seria o cenário natural que serve para o desenrolar da ação e da movimentação das personagens. Reis e Lopes completam:

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, antes de mais nada, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial. [...] Num plano mais restrito, o espaço da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microscópico em função do qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens.²³⁴

Essa certamente é uma das apresentações de espaço mais comuns em narrativas literárias, uma vez que é largamente utilizada para descrever como são constituídos os ambientes. Em João do Rio, essa descrição pode ser verificada, por exemplo, na reportagem “Os livres acampamentos da miséria”, de *Vida vertiginosa*, texto no qual o narrador-jornalista sobe o morro de Santo Antonio com um grupo de músicos e desvenda como é esse ambiente desconhecido, que se apresenta como “uma cidade dentro da grande cidade”²³⁵. Em alguns trechos, mais do que os aspectos sociais, o que é valorizado são as características físicas dos espaços:

Vi, então, que eles se metiam por uma espécie de corredor encoberto pela erva alta e por algum arvoredado. Acompanhei-os, e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho que serpeava descendo, era ora estrito, ora largo, mas cheio de depressões e de buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão e cercados, indicando quintais.²³⁶

²³³ REIS; LOPES, 2000, p. 135

²³⁴ Idem, pgs. 135-136

²³⁵ RIO, 2009, pgs. 135

²³⁶ Idem, pgs. 134

O espaço físico é comumente utilizado em textos jornalísticos, como nos textos do nosso *corpus*, para informar como é o local onde se desenrolam os acontecimentos. No caso de João do Rio, que acessa locais muitas vezes desconhecido, a descrição física da cena é imprescindível para que o leitor construa, mentalmente, imagens.

Já o espaço social, segundo modelo de representação dessa categoria, apreende as atmosferas ²³⁷ que reinam em certos ambientes sociais: “o que dá forma e significação ao espaço social é tanto a presença nele de personagens reconhecidas em determinados ambientes, como a de pessoas características destes ambientes, aquelas conhecidas como tipos quanto transpostas para o universo do texto dramático” ²³⁸. Pode-se encontrar um exemplo na reportagem citada há pouco, num trecho em que o repórter apresenta a casa do músico Benedito, com quem sobe o morro. Na narrativa, os objetos que compõem a decoração do ambiente são citados para definir a pobreza e a simplicidade com que vive a população daquela região, ou seja, não estão presentes apenas para mostrar o que há, fisicamente, na casa, mas possuem a função de definir socialmente aquelas pessoas e aquela área, como se pode observar no trecho abaixo, com demarcadores grifados:

Como Benedito fizesse questão, fui até a sua casa, sede também do Clube das Violetas, de que é presidente. Para não perder tempo, Benedito saltou a cerca do quintal e empurrou a porta, acendendo numa candeia. Eu vi, então, isso: um espaço de **teto baixo**, separado por uma **cortina de saco**. Por trás dessa **parede de estopa**, uma **velha cama**, onde dormiam **várias damas**. Benedito apresentou pagamente:

- Minha mulher.

Para cá da estopa, uma espécie de sala com algumas **figurinhas nas paredes**, o **estandarte do clube**, o **vexilo das Violetas embrulhado em papel**, uma **pequena mesa**, três homens moços roncando sobre a **esteira na terra fria ao lado de dois cães**, e numa **rede**, tossindo e escarrando,

²³⁷ Aqui, é importante definir *atmosfera*: “A atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.” (LINS, 1976, pgs. 70-72). Para que fique claro, no seguinte trecho do texto “Ludus Divinus”, de *Cinematógrafo*, que descreve um ambiente em que se realizará uma luta, reina uma atmosfera de euforia: “O hall reverberava num incêndio branco. Vinte lâmpadas elétricas derramavam do alto uma luz igual e cegadora. Na galeria, a multidão ansiosa – homens, mulheres, homens colados aos balaustres – palpitava. Nos camarotes, na plateia, uma agitação de vestons, de chapéus de palha, de gazes, de tules, de cores claras, de corpos ondulantes de mulheres, e por todas as dependências do circo, a palpitância dos grandes acontecimentos, enquanto no tablado, o ginasiarca, o juiz, gordo, com uma barbinha em bico, apresentava os lutadores e os golpes proibidos. A música tocava. Os tremendos homens apresentavam-se nus, apenas com um leve calção negro a lhes resguardar o baixo ventre. O público batia palmas.” (RIO, 2009, p. 107)

²³⁸ COIMBRA, 1993, p.67

inteiramente indiferente à nossa entrada, um mulato esqualido, que parecia tísico. Era simples.²³⁹ [Grifo nosso]

Cabe um adendo. Não é estranho encontrar duas formas de descrição de espaços em uma mesma reportagem de João do Rio. O mais frequente são textos em que há vários modelos de uma categoria. A utilização de um ou mais dependerá da sabedoria do escritor e das possibilidades e exigências da própria narrativa, como aponta Lins: “Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia”²⁴⁰

Por fim, o espaço psicológico, como o tempo psicológico, está ligado à interioridade das personagens: “por se constituir em função da necessidade de tornar evidentes atmosferas densas, interfere no comportamento das personagens, perturbando-as”²⁴¹. Trata-se de uma construção menos presente em textos jornalísticos, uma vez que, das três, é a que mais se liga à subjetividade do repórter e um dos pilares do jornalismo moderno é o efeito discursivo da objetividade, o que faz com que muitos narradores não revelem sua interioridade diante dos fatos registrados. Não é o caso de João do Rio, embora essa seja o modelo menos verificado em sua obra. Um dos textos em que essa representação destaca-se é em “Visões do ópio”, de *A alma encantadora das ruas*, narrativa em que a angústia do narrador perante a miséria do ambiente faz com que a descrição contenha traços impressionistas:

Sinto náuseas e ao mesmo tempo uma nevrose de crime. A treva da sala torna-se lívida, com tons azulados. Há na escuridão uma nuvem de fumo e as bolinhas pardas, queimadas à chama das candeias, põem uma tontura na fumaça, dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora.²⁴²

É necessário, neste ponto, apresentar os processos narrativos utilizados para construir, textualmente, essas descrições, ou seja, como se dá a ambientação nas narrativas. “Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente.”²⁴³ Para aferir como é um espaço, são utilizados conhecimentos de mundo do narrador; para ambientá-lo, o que é importante são os conhecimentos que quem escreve tem dos recursos expressivos.

²³⁹ RIO, 2009, pgs. 137 - 138

²⁴⁰ LINS, 1976, p. 85

²⁴¹ COIMBRA, 1993, p. 68

²⁴² RIO, 2008, p. 62

²⁴³ LINS, 1976, p. 77

Uma das ambientações mais comuns é a franca, na qual a descrição é introduzida pura e simplesmente pelo olhar do narrador. Nela, geralmente não há interferência de personagens e, no discurso, o enunciador observa o exterior e representa-o, demarcando claramente caso represente uma ação. É como se o narrador visse o ambiente e descrevesse suas imagens, sem utilizar-se de um intermediário. Esse procedimento pode ser verificado, por exemplo, no trecho da reportagem “A pintura das ruas”, de *A alma encantadora das ruas*, na qual João do Rio visita, acompanhado de um amigo, diversos locais cariocas para conhecer suas pinturas:

O meu amigo começou por pequenas amostras da arte popular, que eu vira sempre sem prestar atenção: os macacos trepados em pipas de parati, homens de olho esbugalhado mostrando, sob o verde das parreiras, a excelência de um quinto de vinho, umas mulheres com molhos de trigo na mão apainelando interiores de padarias e talvez recordando Ceres, a fecunda.
244

Parece evidente que, como a maioria dos textos jornalísticos de João do Rio é narrada em primeira pessoa, a ambientação franca seja a mais presente em sua obra, uma vez que a descrição dos ambientes é introduzida diretamente pelo olhar do jornalista-narrador que atua como um observador *in locu* da realidade retratada. Indo mais além, pode-se afirmar que essa técnica é muito utilizada no jornalismo do início do século XX para transmitir a sensação de que o repórter esteve no local onde se deram os acontecimentos e reforçar a verossimilhança e o efeito de autenticidade das informações no discurso.

Já a ambientação reflexa, segundo procedimento elencado por Lins, seria, na definição desse estudioso, característica de discursos em “terceira pessoa”, os quais fazem com que o foco seja mantido na personagem. Em alguns casos, no entanto, também pode ser encontrada em textos em “primeira pessoa” nos quais o narrador-personagem transfere a outrem a percepção do ambiente, como em outro trecho da mesma reportagem citada há pouco, no qual o leitor descobre o que está no painel a partir das figuras descritas pelo amigo que acompanha o narrador, como se observa no trecho grifado:

- Entremos neste botequim, aqui à esquina da Rua da Conceição. Vais conhecer o Colon, pintor espanhol. Colon tem estilo: este painel é um exemplo. Que vês? **Uma paisagem campestre, arvoredo muito verde, e lá ao fundo um castelo com a bandeira da nacionalidade do dono da casa.**
245 [Grifo nosso]

²⁴⁴ RIO, 2008, p. 53

²⁴⁵ Idem, p. 54

Nos textos de João do Rio, esse procedimento, embora menos utilizado que o anterior, funciona como um introdutor do olhar de atores sociais diante das cenas da cidade, ou seja, informa como a população carioca vê o ambiente urbano. Trata-se de um procedimento literário-jornalístico importante para construir uma realidade a partir de diversos olhares e percepções.

O último procedimento é a ambientação dissimulada ou oblíqua. Trata-se de um recurso menos utilizado no *corpus* avaliado por nós e, nele, a descrição se dá concomitantemente ao movimento dos personagens/narrador, ou seja, a descrição é realizada conforme esse vão acessando diferentes ambientes:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. Com a ambientação *dissimulada* (ou *oblíqua*) sucede o contrário. A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação.²⁴⁶

O procedimento é muito frequente em reportagens nas quais há predomínio da ação e em que parece haver uma sobreposição entre os discursos narrativo e descritivo. Ainda na mesma reportagem, “A pintura das ruas”, esse recurso pode ser identificado quando o narrador-repórter desce do bonde e adentra em um botequim. Conforme João do Rio entra no botequim, situa o leitor a respeito do ambiente acessado e descreve, ativamente, sua postura na sala e do que encontra nela. O ambiente descrito, portanto, é construído ativamente conforme acessado:

Estávamos na Rua do Núncio. O meu excelente amigo fez-me entrar num botequim da esquina da Rua de S. Pedro e os meus olhos logo se pregaram na parede da casa, alheio ao ruído, ao vozear, ao estrépito da gente que entrava e saía. Eu estava diante de uma grande pintura mural comemorativa. O pintor, naturalmente agitado pelo orgulho que se apossou de todos nós ao vermos a Avenida Central, resolveu pintá-la, torná-la imorredoura, da Rua do Ouvidor à Prainha. A concepção era grandiosa, o assunto era vasto—o advento do nosso progresso estatelava-se ali para todo o sempre, enquanto não se demolir a Rua do Núncio. Reparei que a Casa Colombo e o Primeiro Barateiro eram de uma nitidez de primeiro plano e que aos poucos, em tal arejamento, os prédios iam fugindo numa confusão precipitada.²⁴⁷

²⁴⁶ LINS, 1976, p. 83

²⁴⁷ RIO, 2008, p. 53

Chegado a este momento do trabalho, é preciso ir à última etapa da avaliação dos espaços e retomar uma análise iniciada por Julia O'Donnell e se debruçar no que ela denominou de *Arqueologia dos sentidos*, um estudo que verifica como, na obra de João do Rio, os cinco sentidos são utilizados na construção de atmosferas sociais. Aqui, nossas considerações buscam compreender as implicações, sobretudo jornalísticas, obtidas em um discurso construído a partir de demarcações resultantes da visão, da audição, do tato, do olfato e do paladar. Antes de qualquer avanço, no entanto, fica a indagação: qual a importância do sentido para os seres humanos? Simmel dá-nos algumas pistas:

Ao atuar sobre o sujeito a impressão sensível produzida por um homem, surgem em nós sentimentos de prazer e de dor, de elevação ou de humilhação, de excitação ou de sossego; tudo isso pela sua visão ou pelo som de sua voz, por sua mera presença sensível no mesmo espaço... Isso ocorre com todas as impressões dos sentidos, penetram no sujeito sob a forma de sentimento e de estado de ânimo, mas conduzem ao objeto sob a forma de conhecimento.²⁴⁸

Segundo as considerações de Simmel, que o ser humano apreende a realidade com os cinco sentidos. Embora os espaços sejam geralmente descritos com base de suas características físicas, seus ruídos, seus aromas, suas texturas e seus gostos os integram. A apreensão de ambientes é resultante da experiência humana mediada pelos cinco sentidos.

Dito isso, não é estranho pensar que, nos textos de João do Rio, não são apenas códigos visuais que constroem as atmosferas. A nova cidade, remodelada por Pereira Passos, por valores modernos importados da Europa e pelo contato intersubjetivo de seus habitantes, apresenta uma nova sensorialidade, assimilada por João do Rio de diversas maneiras.

Na tabela a seguir, **Tabela 2: Os cinco sentidos em João do Rio**, apresentam-se trechos do *corpus* em que predominam cada um dos sentidos na construção das atmosferas sociais. Em seguida, analisa-se a importância de cada um na obra do jornalista estudado:

| Tabela 2: Os cinco sentidos em João do Rio | |
|---|---|
| Sentido | Exemplo no <i>corpus</i> : |
| Visão | “De fora, os visitantes não chegam às vezes a se fazer compreender, esmagados uns nos outros, irritados, sem poder apertar a mão dos amigos. São em geral homens de lenço de seda preta e chapéu mole, adolescentes |

²⁴⁸ Georg Simmel, *Sociologia: Estudios sobre las Formas de Socialización*. Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1939, p. 247 in O'DONNELL, 2008, p. 145

| | |
|---------|--|
| | arrastando as chinelas, mulheres perdidas, velhos trêmulos.” ²⁴⁹ |
| Audição | “O clamor das galerias parecia diminuir, enquanto à porta do pátio havia o mesmo atropelo de pessoas, agora querendo sair. Os protestos prorrompiam entre frases de cólera surda e frases de deboche. Uma rapariga com o filhinho nos braços bradava: — Não volto mais! Não falei ao José. É impossível chegar perto da grade! — Contente-se comigo, dona! — A mulherzinha vinha com sede! — Ó Antônio, vamos tomar uma lambada! — Ih! menino, já quebrei água hoje como quê! E as vozes alçavam-se, cruzavam-se; faziam naquela porta, como a ornamentação da raiva e da sem-vergonhice um baixo relevo vivo de entrada de penitenciária, enquanto, suando, bufando, com os cartões na mão, aquela gente — mulatos, pretos, italianos, portugueses, fúfias e rufiões, tristes mulheres e trabalhadores de fato endomingado — dava cotoveladas e empurrões, no desejo cada qual de sair em primeiro lugar.” ²⁵⁰ |
| Olfato | “Um cheiro especial, misto de fartum de negros e de perfumes baratos, de suores de mulheres e de roupa suja, enerva, dá-nos visões de pesadelo, crispações de raiva.” ²⁵¹ |
| Tato | “Apertei-lhe a mão. Aperto, de resto, a mão aos cocheiros, aos motoristas, ao meu criado de quarto, aos garçons de restaurante. Todos são meus iguais sociais em breve, elevados pelo dinheiro.” ²⁵² |
| Paladar | “Há dez anos o Rio não tomava chá senão à noite, com torradas, em casa das famílias burguesas. Era quase sempre um chá detestável. Mas assim como conquistou Londres e tomou conta de Paris, o chã estava apenas à espera das avenidas para se apossar o carioca...” ²⁵³ |

A visão é, certamente, o sentido predominante nas descrições do *corpus* estudado e possibilita ao leitor conhecer imagens do novo Rio de Janeiro, “andar” pelas ruas da Avenida Central recém-inaugurada, “adentrar” os novos prédios da capital moderna. O novo ambiente urbano, marcado por uma nova estética e pela construção discursiva de diversos estímulos visuais, era um convite à apreensão da cidade pela visão. O Rio de Janeiro do início

²⁴⁹ RIO, 2008, p. 133

²⁵⁰ Idem, p. 134 - 135

²⁵¹ Idem, pgs. 132 - 133

²⁵² RIO, 2009, p. 73

²⁵³ Idem, p. 46

do século XX era uma cidade com novos atores sociais, novas tecnologias, novas luzes. Numa sociedade da imagem, a representação visual era uma necessidade. Da mesma forma em que adentra a modernidade e visita luxuosos salões de festas e teatros frequentados pela alta sociedade carioca, o jornalista desvenda vielas e becos escondidos da cidade e apresenta-os aos seus leitores. É possível afirmar que, com João do Rio, muitos leitores do período “conheceram” pela primeira vez, por exemplo, a decoração de uma casa em um morro (ambiente onde, décadas depois, começaria a ocorrer um processo de favelização) ou como a capital que se cosmopolitizava era vista dessa região periférica.

A audição, talvez o segundo sentido mais usado por João do Rio nas narrativas (reportagens), também assume um papel importante na representação da modernidade. Isso porque a cidade, antes acostumada ao silêncio do Império e à calma das ruas, é invadida por carros, bondes elétricos, fonógrafos, cinematógrafos... Simultaneamente, estrangeiros de diferentes origens desembarcam no país e cruzam com brasileiros com várias sotaques pelas ruas da Avenida Central, pelos mercados, pelos teatros. A cena urbana é uma mistura de vozes e há trechos, na obra de João do Rio, em que essa polifonia é representada e nos qual é registrado o conjunto de sons. No exemplo citado na tabela, o que se percebe são várias vozes cruzando-se e criando uma atmosfera confusa; há rodas de conversas em teatros e exposições em que diversas línguas são faladas; da mesma forma, ruídos tecnológicos assimilados: “Clic! Clic! O fotógrafo!”²⁵⁴.

O olfato, como indica Simmel, é um dos sentidos mais subjetivos do ser humano já que com ele “não se forma um objeto, como ocorre com a visão e a audição, senão que, por assim dizer, a sensação fica fechada dentro do sujeito”²⁵⁵. Talvez pelo seu alto grau de subjetividade, no *corpus* analisado, esse seja um dos sentidos menos frequentes. Nas poucas ocasiões em que é encontrado, indica, basicamente, a impressão fixada pelo narrador de alguns cenários e personagens. O trecho citado na tabela descreve o ambiente com ar pesado da fila para entrar numa penitenciária. Uma das demarcações olfativas mais emblemáticas em João do Rio, no entanto, está presente em uma obra extra, *Psicologia Urbana*, e, nela, o repórter, embora sucintamente, registra sua impressão sobre o cheiro exalado pelos automóveis: “Ah, um automóvel, aquela máquina que cheira mal?”²⁵⁶.

O tato talvez seja o sentido que materialize relação indivíduo-modernidade, afinal, é esse o sentido que faz a mediação imediata entre o mundo íntimo do sujeito e o ambiente

²⁵⁴ RIO, 1917, p. 212

²⁵⁵ Georg Simmel, *Sociologia: estudos sobre las formas de socialización*. Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1939, p. 247 in O'DONNELL, 2008, p. 154

²⁵⁶ RIO, 1911, p. 4

exterior. É através do toque que o ser descobre as características das superfícies ao seu redor, que seu corpo acessa ao mundo que o envolve. Nesse sentido, o cumprimento, por exemplo, como citado na tabela, é um gestual que aproxima o indivíduo dos atores sociais que o circundam. A roupa, a maquiagem e os acessórios de beleza também poderiam ser citados, já que “preparam” o corpo para o contato com o extracorpóreo.

Finalmente, no *corpus* analisado, não há trechos em que o narrador-repórter experimenta determinado alimento e descreve seu sabor, por exemplo. No entanto, na crônica-reportagem “O chá e as visitas”, de *Vida vertiginosa* e citada acima, verifica-se o registro da reeducação do paladar ocorrida no início do século XX devido à alteração dos alimentos servidos. Por influência europeia na modernização, novos códigos gastronômicos foram adotados, o que alterou a sociabilidade à mesa. Portanto, como se observa, as alterações presenciadas no Rio de Janeiro do início dos novecentos não são apenas físicas e na moral da população, mas estão ligadas a aspectos culturais relacionados a mais áreas, como a gastronomia.

Portanto, como se pôde verificar ao longo dessas páginas, o espaço é uma categoria capital na obra de João do Rio. Seus textos, permeados pelos diversos sentidos e utilizações da cidade, registram as alterações físicas, sociais e psicológicas do Rio de Janeiro do período. Para construí-los, o narrador-repórter se utilizou de quase todos os procedimentos narrativos e, inclusive, construiu o ambiente urbano não apenas com base em demarcações físicas, mas respeitando seus cheiros, ruídos e texturas, afinal, esses elementos, em contato com os atores sociais, também resultavam em diferentes atmosferas. Da mesma forma, para que o leitor pudesse conhecer melhor o ambiente retratado, nada melhor do que não apenas passear pelas imagens das ruas, mas acessar essas com todos os sentidos em alerta. Em última instância, construir essa categoria narrativas nos textos parece ser um desafio nada modesto para um jornalista diante de um ambiente em reconfiguração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO TEMPO DA CARTA AO DO TÁXI ²⁵⁷

Rio de Janeiro, julho de 1899

João do Rio, mulato forte de terno mal cortado, irrompe na redação do jornal *A Cidade do Rio*. Dias antes, publicou sua primeira colaboração nas páginas do diário, um artigo cheio de citações no qual tentava exibir conhecimento, angariar respeito. É apenas um jovem aspirante a literato, de 18 anos, ainda pouco conhecido e reconhecido nos círculos sociais do Rio de Janeiro. Vindo de uma família não abastada, trabalhar na imprensa foi uma maneira que encontrou para ajudar nas despesas familiares. A paixão pelas letras parecia estar em seu sangue, afinal, era sobrinho de Ernesto Senna, redator do *Jornal do Comércio*, e parente de José do Patrocínio, um dos nomes ímpares da abolição da escravidão e dono d' *A cidade do Rio*.

O jovem passou pela mesa de um dos gerentes do jornal, pegou uma cópia da edição em que havia saído seu primeiro e último artigo e releu-o. Abaixou a cabeça, com vergonha por ter assinado seu nome acima daquelas palavras. Não era a primeira vez em que ele se arrependera da publicação de um texto. Anos antes, com 12 anos, o estudante Paulo Barreto resolveu publicar um artigo no jornal de sua escola, *O Ensaio*. Ele julgava ser um jornal em que pirralhos e parvos que não dominavam a Língua Portuguesa doutrinavam ideias, sonetavam, cantavam... Ria do caráter dogmático da publicação, mas rendeu-se à escrita de um artigo pelo que, um dia, reconheceria ser puro despeito:

Eu, aos doze anos, achei-me sentado à mesa, com a mão na frente, escrevendo a psicologia da mosca. A meu lado, dois dicionários, no chão, papel rasgado, em torno algumas moscas, naturalmente assustadas com o que poderia resultar da catilinária. E eu escrevi solene, entre outras coisas congêneres, como fecho de ouro do trabalho magistral – a mosca é o exemplo da volubilidade humana... Oh! Essa frase! Talvez as moscas m'a tenham perdoado. Eu, porém, quando a vi impressa negrejando logo acima

²⁵⁷ Este último item, Considerações Finais: do tempo da carta ao do táxi, carece de um adento, uma vez sua estrutura diverge da do resto do trabalho. Trata-se de um texto composto por três partes, duas narrativas (que ilustram o ambiente em que o jornalista-escritor atuou e complementam as reflexões teóricas) e uma dissertativa. Essa retoma conceitos trabalhados nos oito capítulos anteriores, sobretudo os resultados interpretativos das análises narrativas e, para encerrar esta dissertação, faz uma espécie de indicativo de pontos ainda a serem estudados na obra de João do Rio.

do meu nome, senti uma tal dose de ridículo que passei o dia inteiro a arquitetar a maneira de escapar à responsabilidade dela.²⁵⁸

Logo após lhe entregar a edição em que saíra seu primeiro artigo, o gerente do jornal lhe passou uma carta. Paulo Barreto lembrou-se, às vésperas de publicar o texto, de que ouvira de José do Patrocínio que deveria se esforçar durante seis meses. Se nesse tempo não recebesse uma carta anônima, elogiosa ou crítica, deveria desistir da profissão e investir em outra carreira, talvez o Direito ou a Medicina. Diante de um dos cânones da imprensa nacional, o jovem riu, sem graça. Agora, com o papel em mãos, ele o lia, trêmulo e incrédulo. O dono d'*A cidade do Rio* estava passando quando deu de cara com o jovem.

- Que é isso?

- Uma carta anônima.

- A quem?

- A mim.

- Já?

O silêncio foi a resposta do estreante. Patrocínio deu um sorriso de canto de boca, colocou a mão no bolso e declarou:

- Você escreve que ninguém compreende. O seu artigo não presta. Mas seria um crime não o animar. Uma carta anônima ao primeiro artigo! Nunca vi uma estreia assim. Tome cem mil réis. Você vai longe.

João do Rio iniciou sua carreira de jornalista como pupilo de José do Patrocínio no último ano do século XIX. Sua carreira terminou simultaneamente à sua morte, em 1921, às vésperas da Revolução Modernista. Entre os dois momentos, o profissional deixou de ser um estreante das notícias e escreveu reportagens clássicas da História do Jornalismo brasileiro, foi reconhecido como um dos profissionais de imprensa mais importantes de seu tempo e o cronista urbano mais importante da Belle Époque carioca. Quando faleceu, vítima de infarto dentro de um táxi, um dos símbolos da modernidade que tanto idolatrava, era dono de um jornal matutino. Portanto, é quase que impossível dissociar sua vida pessoal de sua trajetória profissional.

²⁵⁸ Rio, "Um ataque idiota", *Gazeta de notícias*, 1902 apud RODRIGUES, 1996, PGS. 27-28

Dito isso, é importante retomar uma das crônicas de João do Rio a respeito da atividade jornalística para apresentar algumas de suas reflexões sobre o seu próprio ofício. Trata-se de “Esplendor e Miséria do Jornalismo”, de *Vida Vertiginosa*, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 1910. Já no título, o texto, desiludido, dialoga com “Esplendor e Miséria das cortesãs”, de Balzac, a sequência de *Ilusões perdidas*, cuja temática é a pobreza do jornalismo parisiense dos oitocentos. Na crônica, o profissional conta a história de um jovem do Norte – para o biógrafo João Carlos Rodrigues, possivelmente se trata do sergipano Gilberto Amado, seu protegido e a quem é dedicado o livro estudado ²⁵⁹ – que se mudou para o Rio de Janeiro e foi conhecer a redação de um jornal.

A narrativa se inicia com o jovem chegado do Norte indo conhecer uma redação de um jornal e descobrir como ele funcionava, curiosidades de sua tiragem e de seu organograma. Convidado por um cronista, acompanha-o a um café e observa como os homens de imprensa são bajulados por políticos, policiais e artistas, tendo ingressos facilitados a diversos espetáculos da cidade. O cotidiano de um jornalista o impressiona e, ao chegar em casa, seus pensamentos são registrados em discurso indireto livre:

O jovem chegado do norte, à meia-noite, estava no seu quarto, pensando. Tinha vinte anos, queria subir, rapidamente. Que melhor profissão a adota? O jornalismo leva a tudo, mas é, especificamente, a profissão sonhada: glória, fama, dinheiro, tudo fácil! Que outra profissão poderia ter tanto esplendor? E essa gente não tinha assim tanto talento, afinal. Ao contrário! Oh! Pertencer a um jornal, fazer a chuva e o bom tempo para uma porção de gente, dominar, ganhar dinheiro, ter as mulheres a seus pés, os homens no bolso, vir talvez a ser dono de um grande diário, privando na intimidade das potências políticas.

No dia seguinte, estava resolvido. Entraria para um jornal. ²⁶⁰

Em um mês, o jovem conseguiu o cargo de repórter em uma publicação. No entanto, aí começaram as desilusões e ele começou a entender como, de fato, funcionava um jornal: os salários eram baixos, o trabalho exaustivo e, para subir na profissão, era necessária uma dedicação muito grande, o que também fazia com que quem chegava aos postos mais altos não abrisse mão de sua posição e a ela se agarrasse com todas as forças. Ao cabo de um ano, o jovem já assinava uma coluna sobre costureiras, mas estava absorvido pela profissão e não tinha tempo nem para se dedicar aos seus livros: “era uma espécie de ignorância enciclopédica, ao serviço de uma porção de gente, que dele se servia para trepar, para subir,

²⁵⁹ RODRIGUES, 2006, p. XXII in RIO, 2006

²⁶⁰ RIO, 2006, p. 159

para ganhar, com carinho e cinismo”²⁶¹. A crônica termina com a chegada de um novo jovem vindo do Norte visitando a redação de um jornal para conhecê-la e sendo recebido pelo antigo jovem, já jornalista angustiado. Diante do fascínio que a profissão provocou no primeiro, esse tenta dissuadi-lo e lhe mostrar a realidade. Com seu objetivo fracassado perante a insistência do jovem, resta ao jornalista incentivá-lo e colocar-se à disposição para apoiá-lo.

A reflexão sobre a influência da imprensa na vida de quem nela trabalhava não está presente apenas nesta crônica de João do Rio. Como foi apresentado, em *O Momento Literário*, coletânea de textos publicados entre 1904 e 1905 na *Gazeta de Notícias* e reunidos em livro em 1907, o jornalista entrevistou jornalistas-escritores e lhes fez, entre outras questões, a interrogação: o jornalismo influencia positiva ou negativamente a escrita literária? O resultado foi um empate técnico: dez responderam que atrapalha a escrita literária; onze disseram que ajuda; três não responderam; um não entendeu a pergunta. Um empate talvez compreensível ao se considerar que, naquele momento, o terreno no qual essa atividade se desenvolvia ainda não estava solidificado e passava por uma série de mudanças.

Isso porque a passagem dos oitocentos para os novecentos, período em que João do Rio exerceu seu ofício, é marcada pela transição do jornalismo artesanal para o industrial. As antigas casas de imprensa, nas quais eram impressas gazetas com textos opinativos e literários, começam a ser substituídas por empresas jornalísticas que, inseridas na dinâmica da sociedade industrial, almejam o lucro e, para isso, comercializam um novo produto: a novidade. Com isso, o antigo artigo de fundo, que expressava posturas ideológicas do dono da *Gazeta*, dá lugar a textos em que sobressai a informação, como a notícia e a reportagem. É nesse momento que o profissional dos jornais sai da redação em direção às ruas, em busca de novidades que acontecem na cidade. *In locu* na caça pela informação, nasce um novo personagem da cena urbana, o repórter.

Segundo pesquisadores como Cremilda Medina, João do Rio foi o primeiro repórter moderno brasileiro. Vivendo em um momento em que a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, modernizava-se e buscava transmitir uma atmosfera europeia, esse profissional conheceu e retratou diferentes cenários cariocas, como salões e teatros frequentados pela alta sociedade, e os *bas-fonds*, locais periféricos e pobres, como casas de ópio, prisões e ilhas em que estrangeiros trabalhavam em regime de semi-escravidão. Escreveu textos sobre diferentes religiões, esportes, costumes, vícios e personagens da vida

²⁶¹ RIO, 2006, pgs. 160 - 161

urbana carioca do início do século XX. Quando seus leitores debruçavam-se sobre um de seus escritos, mergulhava em um universo – muitas vezes desconhecido – de sua realidade.

A obra de João do Rio, portanto, está intimamente associada ao momento histórico em que ele estava inserido. Seus textos, que oscilam entre a crônica e a reportagem – no início dos novecentos, não havia uma delimitação dos gêneros conclusiva para que enquadremos seus escritos no primeiro ou no segundo gênero -, são um registro da vida social do Rio de Janeiro do início dos 1900, marcada pela mudança e pela aceleração. Não por acaso um de seus mais conhecidos livros é intitulado *Vida Vertiginosa*: seu tempo é o de um mundo com máquinas num ritmo cada vez mais velozes e numa dinâmica em que a pressa parece ser um dos motores: “Este livro [...] tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social”

262

Mas como é esse curioso período ao qual João do Rio se refere e quais são suas mudanças? Trata-se da *Belle Époque*, época em que políticos tentaram fazer com que a capital federal se modernizasse e, física e culturalmente, se aproximasse de grandes metrópoles cosmopolitas internacionais, como Paris, Nova York e, na América do Sul, Buenos Aires. Para isso, diversas reformas foram realizadas, como o alargamento de avenidas e a reconstrução de casas e estabelecimentos comerciais ao seu redor, reformas sanitárias, campanhas de vacinação para proteger a população de epidemias etc. Essas estruturais da cidade resultaram em uma transformação dos costumes e hábitos da população. Com avenidas com grandes calçadas e novos centros comerciais, por exemplo, os cariocas começaram a passear pelas ruas e nelas se encontraram, prática que ficou conhecida como *meeting*. Portanto, de mudanças físicas verificadas no cenário da cidade, nasceram transformações das práticas dos atores sociais. Nos textos do *corpus* analisado, a cidade do Rio de Janeiro e suas transformações não são apenas encaradas a partir de uma perspectiva física. Quando ele menciona as reformas urbanas, não se refere apenas ao alargamento da Avenida Centra. A transição é também simbólica e se constrói a partir dos diálogos entre os usuários da urbe, das relações que estabelecem entre si e das que mantêm com o espaço onde vivem.

Ao retratar sua cidade, o repórter plasmou um discurso que trás a mobilização de quase todos os sentidos para captar a atmosferas sociais dos ambientes que registrava (a exceção é o paladar). O resultado são narrativas sinestésicas, em que o leitor adentra no texto

²⁶² RIO, 2006, p. 5

e vivencia a experiência narrada e descrita por João do Rio. Tal procedimento narrativo foi uma ferramenta importante para o profissional não apenas construir, textualmente, espaços físicos, mas as atmosferas sociais e psicológicas que os caracterizavam. É como se ele tivesse se utilizado de todas as possibilidades disponíveis para transmitir “fidedignamente” a informação.

Mas sua obra não é apenas sobre sua cidade, é também sobre seus contemporâneos. Um texto em que ele reflete sobre a busca pela velocidade e a pressa, características do seu momento, é “A Pressa de Acabar”, de *Cinematógrafo*. No escrito, ele afirma que já não há obras definitivas, que a arte do seu tempo é transitória e substituível depois de alguns dias e que os homens estavam sem tornando escravos do relógio:

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.

O homem-cinematográfico acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. É impossível falar dez minutos com qualquer ser vivo sem ter a sensação esquisita de que ele vai acabar alguma coisa. O escritor vai acabar o livro, o repórter vai acabar com o segredo de uma notícia, o financeiro vai acabar com a operação, o valente vai liquidar um sujeito, o político vai acabar sempre várias complicações, o amoroso vai acabar com aquilo. Daí um verdadeiro tormento de trabalho. Cada um desses sujeitos esforça-se inutilmente – oh! quanto!... – para acabar com o lendário rochedo.²⁶³

Esse homem apressado não possui nome. Essa é, aliás, uma característica de muitos dos tipos presentes no *corpus*: são anônimos. A ausência de denominação faz com que eles não tenham uma identidade definida (não se individualizem), mas sejam representantes de um grupo, ou seja, caracterizem-se como tipos sociais representantes da efemeridade. Há, também, personagens anônimos com nome. Nesse caso, são desconhecidos, geralmente pobres e com os quais o narrador tem solidariedade. E, finalmente, há figuras públicas também identificadas, o que faz com que o narrador consiga transmitir as informações que a envolvem e perfilá-las com mais rigor.

Mas como João do Rio teve acesso aos personagens-tipos de seus textos? A resposta está associada a uma das balizas do jornalismo moderno: saindo da redação. Para conhecer esses personagens e registrar suas atividades, João do Rio andou pelas ruas da capital em busca das idiossincrasias de seus tipos. Em suas narrativas, já usa métodos jornalísticos modernos para buscar notícias, como o questionamento das fontes, a visita *in*

²⁶³ RIO, 2009, p. 268

loco onde se dão os acontecimentos, a circulação por mundos sombrios para descobrir os fatos de interesse público.

O narrador é repórter e personagem da própria história em busca de informação. Aliás, há escritos em que a narrativa é a própria aventura desse profissional para levantar os dados investigados e caracterizar as personagens, desbravando realidades obscuras e perigosas descritas a partir de percepções autorais. No entanto, é preciso pontuar uma ambiguidade importante no narrador estudado. Ao mesmo tempo em que possui características do jornalista profissional, apresenta traços do *flâneur*, figura literária que vaga ociosamente pelas ruas e contempla o seu redor como se fosse um pesquisador social sem pressa. Apresenta, assim, a seriedade do profissional da imprensa, que sai em busca da informação para concretizar sua pauta, e a ociosidade do literato, que vaga sem destino.

Ainda sobre a figura do narrador, é importante assinalar que sua atuação é construída a partir de balizas que buscam acentuar o caráter de repórter moderno. Isso pode ser verificado, por exemplo, pela adoção, na maioria de seus textos, de um narrador homodiegético e da focalização narrador-testemunha. Trata-se de escolhas que indicam que o profissional é um integrante da diegese, tendo ido buscar *in locu* as informações para construir suas histórias e conhecer pessoalmente seus personagens. Portanto, tal categoria, assim como as outras estudadas neste trabalho, não foi construída de forma aleatória, mas estruturada para marcar procedimentos importantes de um modo de fazer jornalístico que começava a se desenvolver, como a presença do repórter no local onde se dão os acontecimentos noticiados.

Feitas todas essas considerações, é preciso afirmar, por fim, que a obra de João do Rio guarda uma outra ambiguidade: simultaneamente, é efêmero e duradouro. Seus textos são calcados no momento presente, no cotidiano de um dia, nas ações de poucos minutos, em um pedaço da vida de seus personagens. São como um *flash* da realidade carioca do início dos noventa. Lê-los, coloca o leitor em contato com um breve período da história da cidade e suas intensas mutações. No entanto, apesar de lidar com a efemeridade características do jornalismo moderno, suas notícias não são velhas no dia seguinte. Muitas das descrições e narrações dos escritos estudados parecem ser ainda atuais ou, ao menos, explicar realidades do Rio de Janeiro de hoje, como a favelização. Talvez isso se dê porque o jornalismo, enquanto atividade que lida diretamente com o registro de um tempo, está intimamente ligado à História. Poucos são os jornalistas que conseguem, das páginas de jornais, construir relatos que sirvam de base para entender determinado período histórico. João do Rio talvez tenha sido um dos raros de sua época e, mesmo que humildemente, já reconhecia o valor de seus textos para entender seu tempo:

E tu leste, e tu vista 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 fantasista e que nem sempre apanhou o bom para poder sorrir à vontade e que nunca chegou ao muito mau para não fazer chorar. A sabedoria está no meio termo da emoção.

Vale.²⁶⁴

23 de junho de 1921²⁶⁵

Era uma manhã ensolarada quando, suando frio, João do Rio interrompeu sua caminhada à Pedra do Arpoador, na capital federal. Após recuperar o fôlego, começou a caminhar outra vez. Em vão, seu corpo pedia repouso. Desistiu de vez dos exercícios e voltou para a casa. Conversou com a mãe, dona Florência, recuperou as energias para trabalhar, pediu um táxi e foi em direção ao centro da cidade, onde ficava a redação do jornal em que trabalhava, *A pátria*, um matutino diário.

Diante das notícias que começavam a aparecer e do jornal que ia ganhando forma, João escreveu as manchetes do dia seguinte, confirmou informações, editou textos, checou telegramas. O mal-estar não passava. Foi almoçar no restaurante Brahma, um dos mais conhecidos da cidade. Embora ainda com muitos leitores, eram tempos difíceis para o jornalista, que colecionava inimigos em diversas redações cariocas, não emplacava a mesma quantidade de artigos de outrora, nem ganhava tanto dinheiro com sua pena. O período não era tão áureo. A pressão chegara a níveis mortais. Naquele almoço de junho, Paulo Barreto surpreendeu, deixando comida no prato.

N^o *A Pátria*, apoiou-se nas paredes e, com dificuldades, chegou ao alto das escadas. Não conseguiu se deter no material que chegava à redação, caindo sobre a papelada que estava em sua mesa e pegando no sono. Foi interrompido por um dos empregados, que informava que o candidato Nilo Peçanha parecia, definitivamente, ter deslanchado na corrida presidencial.

À noite, ainda trabalhando e prestes a fechar a edição, o jornalista colaborador Maurício de Lacerda passou no prédio entregar um artigo. Ainda com mal-estar, Paulo Barreto confessou:

²⁶⁴ RIO, 2009, p. 292

²⁶⁵ Narração baseada no livro **João do Rio: uma biografia**, de João Carlos Rodrigues, de 1996.

- A verdade, meu caro Maurício, é que meu único desejo é morrer na minha querida Lisboa.
 - Que morrer qual nada, Paulo. Ainda vamos ver a derrota desse Epitácio Pessoa...
 - Epitácio, não. E-pi-tá-cio...
- Os dois riem alto. Quando cessam as gargalhadas, os olhos de João do Rio estão lacrimejando. O ex-deputado tentou contornar.
- O lugar de João do Rio é aqui, não em Portugal!²⁶⁶

A conversa acabou e, mesmo sem terminar de fechar a edição do diário, Paulo Barreto decidiu voltar para a casa. O mal-estar não passava. No Largo da Carioca, tomou um táxi. Mal o carro começou a andar e ele começou a sentir dor de cabeça. Da janela do carro, viu, atordoado, muitos dos cenários onde, nas duas décadas, flanara para registrar o cotidiano da cidade: o Passei Público, onde presenciou fervorosas suas cenas de amor; o Palacete, onde assistiu a peças que lhe renderam amigos e inimigos; o prédio da Academia Brasileira de Letras, onde um desavisado diria que ele se imortalizou – mas ali, na sede da ABL, Paulo Barreto apenas teve seu trabalho reconhecido. O lugar onde ele se imortalizou foi nas ruas. Nas grandes avenidas abertas pelo moderno e nas vielas fechadas pelo submundo. Nas veias da cidade onde, naquele momento, ele andava em um dos símbolos da modernidade, zozzo. Era como se ele fosse um personagem seu de uma crônica escritas anos antes:

Sentiu no estômago um espasmo de dor aguda. O sangue afluíu ao perietal, latejou como se o quisesse rebentar... Não podia mais... Ouvia nitidamente todos os rumores reais, mais claros no galope do seu próprio sangue, que batia nas pontas dos dedos, pulsava, borboleteava na carótida, e dentro do peito abria e fechava vertiginosamente o seu coração.²⁶⁷

Sua voz começou a falhar. Paulo Barreto apenas teve fôlego para pedir um copo d'água. Por mais que, vendo o desespero do cliente, o motorista tenha corrido pegar o líquido, já era tarde demais quando voltou ao carro. O passageiro estava morto, atraindo os transeuntes que passavam pelas ruas Bento Lisboa e Pedro Américo. Um popular o reconheceu. O grito foi imediato: “João do Rio morreu”. Era a manchete do dia.

A notícia espalhou-se pela noite carioca como uma epidemia. Dezenas de motoristas de táxi, pequenos jornalistas e simples populares encarregaram-se de espalhá-la... Na saída do Municipal, a alta sociedade, estatelada, verteu lágrimas de crocodilo. Os portugueses saíam às ruas, chorando e gritando de fazer dó. Na Cidade Nova, capadócios e macumbeiros perceberam que

²⁶⁶ RODRIGUES, 1996, p. 251

²⁶⁷ JOÃO DO RIO, “Pavor”, **O comércio de São Paulo**, 12.11.1911.

perdiam um amigo e não houve batucada. Mesmos os adversários não sabiam como agir.²⁶⁸

O corpo foi velado no prédio onde Paulo Barreto saíra pouco antes de morrer, a sede d'*A Pátria*, local em que, entre sexta-feira e sábado, passaram presidentes, prefeitos, governadores, jornalistas, literatos, teatrólogos, leitores. Um dos primeiros repórteres brasileiros a sair às ruas estava vestido com a farda da Academia Brasileira de Letras. Seu enterro aconteceu no domingo, às 15 horas, quando caía sobre o Rio de Janeiro uma garoa fina. O mal tempo não impediu cerca de 100 mil pessoas de saírem às ruas para acompanhar a ida do corpo até o Cemitério São João Batista. Diante da multidão, o político e escritor Maurício de Lacerda proferiu o discurso:

Este que aí está não é um cortejo fúnebre: é uma marcha cívica. Aquele que amou a rua, a rua o tomou em seus mil braços e o trouxe até o sepulcro que se abre, menos como um túmulo do que como um tabernáculo. Sua morte não traz, como tantas outras, o desespero e a desolação. Não! Ela, como toda a sua vida nas letras e na imprensa, é o seu derradeiro artigo, a sua última profissão de fé.²⁶⁹

Segundo João Carlos Rodrigues, ele teria sido o penúltimo a discursar. Um anônimo lhe prestou as últimas palavras naquela tarde:

Depois de enterrado o corpo, quando todos já se retiravam, uma figura popular das ruas cariocas, o negro Vicente Ferreira, alcoólatra e demagogo, subiu na campa e desancou o governo. Poucos ouviram sua fala desengonçada e primária, mas os que o fizeram, respeitando nela uma autêntica homenagem da alma encantadora das ruas ao mais carioca dos nossos cronistas, não se arrependem com certeza.²⁷⁰

João do Rio estava morto, mas ainda presente nas conversas das ruas. A notícia estava escrita. Um século depois, ele ainda estaria nas conversas das ruas e a notícia ainda seria lida. Mas qual o segredo de sua popularidade? Impossível, cientificamente, responder com precisão a esta pergunta, mas, talvez, seja sua inteligência para, em perspectiva, compreender e registrar as características do seu momento histórico, construir textos em que as escolhas narrativas justificam as balizas do jornalismo do tempo em que vivia e, sobretudo, fazer o que outros repórteres não ousaram: dar um passo para fora da redação na busca por informação – um passo físico que se tornou um passo na História do Jornalismo brasileiro.

²⁶⁸ RODRIGUES, 1996, p. 253

²⁶⁹ Discurso de Maurício de Lacerda, publicado em 26.06.1921 em **A Pátria**.

²⁷⁰ RODRIGUES, 1996, p. 256

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- AMARAL, Luiz. *A objetividade jornalística*. Porto Alegre: Sagra, 1996.
- _____. *Técnica de Jornal e periódico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *Jornalismo, informação, comunicação*. São Paulo: Martins, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Larousse, 1972, p.60
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*; tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURNEUF, R. & OUELLET. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Documentos brasileiros, v.108)
- _____. *Teatro das letras*. Campinas: Unicamp, 1993.
- BULHÕES, Marcelo. *João do Rio e os gêneros jornalísticos do início do século XX*. In: Revista Famecos. Porto Alegre: Famecos, 2007.
- _____. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Unicamp, 1995.
- CASTAGNINO, R H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex (orgs). *Jornalismo e literatura: A sedução da palavra*. 2.ed. São Paulo, Escrituras, 2005.
- COIMBRA, OSWALDO. *O texto da reportagem impressa*. São Paulo, Ática, 1993.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- COSTA, Hipólito José da. *Correio brasileiro ou armazém literário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Brasília, DF: Correio Brasiliense 2001 – 2003 : Edição facssimilar. Encadernado em 31 volumes.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cia das letras, 2004. P. 82-83.
- DIMAS, Antonio. *Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?* São Paulo, Revista Littera nº 12, 1974.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2003.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, v.53, p.166-182, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.
- _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- HARVEY, David. “O direito à cidade” in *Revista Piauí*, São Paulo, Ed. 82, pgs. 38 – 42, julho de 2013.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 20.ed. São Paulo, Cultrix, 1995.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1958.
- KOTSCHO, Ricardo. *A Prática da reportagem*. São Paulo, Ática, 2003.
- LAGE, Nilson. *A Reportagem*. São Paulo, Record, 2001.
- LEVIN, Orna Messer. *João do Rio: notícias do dândi*. 1989. 301 f. Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas, Campinas.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes (v.1 e 2)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. Edições Quirón/MEC, 1976.
- LINS, Osmar. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

- MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Notícia: um produto à venda (Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial)*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Criação literária*. São Paulo, Brasiliense, 1979.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*; tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- O'DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- PARK, Robert E. *On social control and collective behavior*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7ª Ed. Lisboa: Almeida, 2000.
- _____. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIO, João do. *A alma encantadora das duas*. Belo Horizonte: Garnier, 2008.
- _____. *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- _____. *Cinematógrafo*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- _____. *O momento literário*. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- _____. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1911.
- _____. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RODRIGUES, Antonio; Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta – olhar de flâneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Silva, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1976.
- SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. 4ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1986. (Coleção Novas Buscas em Comunicação, v. 14)

- STEVICK, Philip (ed). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*. Paris: Communications 8, 1966.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: Porque as notícias são como são*. 2.ed. Florianópolis, Insular, 2005. Volume I.
- _____. *Teorias do jornalismo: A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis, Insular, 2005. Volume II.