

---

Marcus Vinícius Nogueira Soares

# A Crônica Brasileira da *Belle Époque*: Ensaaios

---



**A Crônica Brasileira da *Belle Époque*:**  
**Ensaaios**



**Marcus Vinicius Nogueira Soares**

**A Crônica Brasileira da *Belle Époque*:**

**Ensaaios**



**Copyright © Marcus Vinicius Nogueira Soares**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

---

Marcus Vinicius Nogueira Soares

**A Crônica Brasileira da *Belle Époque*: Ensaios. Coleção Labelle. Vol. 10.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 171p. 16 x 23 cm.

**ISBN: 978-65-265-2321-6 [Impresso]**  
**978-65-265-2322-3 [Digital]**

1. Crônica brasileira. 2. Jornalismo da Belle Époque. 3. Mídias da *Belle Époque*. 4. João do Rio. I. Título.

CDD – 800

---

**Capa:** Marcos Della Porta

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

**Revisão:** Ana Maria Bernardes de Andrade

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Editorial da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2025

## Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiávamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilatar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Cremos que esses livros desempenham diversos papéis, sobretudo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &  
Jean Pierre Chauvin*

## Sumário

<b>Ao leitor.....</b>	<b>9</b>
<b>Crônica, jornalismo, cinematografia.....</b>	<b>11</b>
<b>Cinematografia e Imprensa no Rio de Janeiro da <i>Belle Époque</i></b>	
<b>.....</b>	<b>13</b>
Primeiro cinema .....	13
A expansão empresarial da cinematografia .....	23
João do Rio e o “Cinematógrafo” .....	32
<b>Olavo Bilac e as Novas Mídias.....</b>	<b>37</b>
Introdução.....	37
Olavo Bilac entre o jornalismo e a literatura.....	37
Olavo Bilac e a cinematografia.....	42
A reintrodução parcial do corpo e as novas mídias.....	47
Considerações finais .....	50
<b>Considerações Sobre Uma Série Cronística: “A Cidade”, 1903-1094.....</b>	<b>51</b>
Uma nova série para uma nova cidade .....	51
Um problema de pseudonímia .....	52
“A Cidade”: a crônica como um prontuário médico-teológico .....	59
<b>Formas de Representação no Jornalismo: a Crônica Brasileira em 1907 .....</b>	<b>69</b>
Introdução.....	69
A crônica oitocentista .....	71
1907: o jornalismo noticioso .....	75
1907: a crônica da <i>Belle Époque</i> .....	79
Considerações finais .....	87

<b>João do Rio (Paulo Barreto) .....</b>	<b>89</b>
<b>Paulo Barreto (João do Rio): o Batismo de um Jovem Escritor no Rio de Janeiro da Belle Époque.....</b>	<b>91</b>
Introdução.....	91
Paulo Barreto antes de João do Rio .....	94
João do Rio antes de João do Rio .....	99
O João do Rio de Paulo Barreto .....	108
Considerações finais.....	120
<b>João do Rio e a Nova Esfera da Crônica no Século XX.....</b>	<b>123</b>
Introdução.....	123
Folhetim ou crônica .....	126
A alma encantadora das ruas: coletânea de gêneros .....	131
Gêneros jornalísticos.....	133
Considerações finais.....	144
<b>Considerações sobre a Crônica de João do Rio:</b>	
<b>“Cinematógrafo” .....</b>	<b>147</b>
A imprensa no início do século XX .....	147
“A Cidade” seriada.....	151
A série “Cinematógrafo” .....	155
O cinema do “Cinematógrafo” .....	159
“Cinematógrafo”: da sessão à seção.....	167
<b>Sobre o autor .....</b>	<b>171</b>



## Ao leitor...

Esta coletânea é resultado da pesquisa que desenvolvo, desde 2015, no âmbito do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* da UERJ (LABELLE), coordenado pela professora Carmem Lúcia Figueiredo. Trata-se da reunião de artigos veiculados ao longo desses dez anos em publicações diversas, sempre versando sobre a crônica brasileira produzida entre 1880 e 1910. Além disso, ela não deixa de ser continuação do livro que publiquei em 2014, intitulado *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. Lá abordei o gênero desde o seu surgimento no Brasil, na década de 1830, até a obra de Machado de Assis. Embora o autor de *Dom Casmurro* tenha iniciado a sua carreira de cronista no final da década de 1850, ele foi responsável por determinada ruptura do gênero nas décadas seguintes, inclusive em relação à sua própria escrita, que, em seus anos iniciais, seguia de perto certo padrão estabelecido por escritores inaugurais como Justiniano José da Rocha, Francisco Otaviano e José de Alencar. Em vários momentos dos ensaios aqui reunidos, os resultados do livro de 2014, especialmente no que tange à obra de Machado, funcionam como uma espécie de contraponto histórico, que sempre me pareceu necessário estabelecer para uma melhor compreensão do desenvolvimento da crônica brasileira no contexto da *Belle Époque*.

Outro ponto a destacar diz respeito às repetições: como os textos foram produzidos em diferentes estágios da pesquisa, informações, fontes, gestos interpretativos etc. aparecem em mais de uma ocasião. Embora em certos momentos eu tenha tentado evitá-las, em outros as mantive, considerando a autonomia de cada ensaio, logo a possibilidade de que o leitor tivesse interesse apenas em um único texto e não em todos.

Vale ainda ressaltar que preferi organizar a coletânea não por ordem cronológica de produção, mas por tema, dispondo-a em duas partes: a primeira contemplando ensaios que versam sobre aspectos mais gerais das realizações cronísticas, pautados na rede discursiva do período – os cinco primeiros ensaios – e uma segunda, na qual a obra de João do Rio ocupa lugar central – os três últimos.

Por fim, em todas as citações do século XIX e início do XX, mantive a pontuação e o uso de maiúsculas tal como aparecem no original, atualizando apenas a ortografia.

**Crônica, jornalismo, cinematografia**



## Cinematografia e Imprensa no Rio de Janeiro da *Belle Époque*

### Primeiro cinema<sup>1</sup>

Em 30 de março de 1896, na seção “Várias notícias” do *Jornal do Comércio*, era publicada uma nota que dava conta da apresentação, em Bruxelas, da nova máquina inventada pelos irmãos Lumière:

Em princípio deste mês realizaram-se em Bruxelas, experiências feitas com o cinematógrafo, último aperfeiçoamento feito ao cinetoscópio de Edison, com auxílio de projeções fotográficas.<sup>2</sup> Esse maravilhoso aparelho, inventado pelos Srs. A. e L. Lumière, reproduz, em tamanho natural, com auxílio de uma série de provas instantâneas, todos os movimentos que, em um tempo dado, se sucedem diante de um objetivo fotográfico. Não é, porém, a projeção imóvel de uma paisagem ou de um grupo, mas a própria natureza animada.<sup>3</sup>

Como se sabe, apesar de toda a controvérsia, aceita-se em geral a data de 28 de dezembro de 1895 como a que deu origem ao cinema, quando ocorreu a primeira exibição pública do cinematógrafo Lumière no salão indiano do Grand Café, em

---

<sup>1</sup> Utilizo o sintagma, segundo tradução de Flávia Cesarino Costa, da expressão inglesa *early cinema*, para designar o período histórico compreendido entre 1894 e 1908. Cf. COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995, p. 8-9.

<sup>2</sup> Toda vez que não for citação, empregarei os termos “cinetógrafo” e “cinetoscópio”, de acordo com o que consta na quinta edição do dicionário Caldas Aulete. Cf. AULETE, Francisco Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1964, v. 1, p. 800.

<sup>3</sup> VÁRIAS notícias. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 90, p. 2, 30 mar. 1896.

Paris. Não demorou muito para que o invento se disseminasse por outros países europeus e chegasse também aos Estados Unidos.<sup>4</sup> No Brasil, a espera seria um pouco mais longa, embora, em 21 de junho de 1896, o cronista da série dominical “Sem rumo (crônica semanal)”,<sup>5</sup> publicada no *Jornal do Comércio*, já chamasse a atenção para a novidade que logo estaria ao alcance do público carioca:

Conforme vejo anunciado, brevemente teremos ocasião de admirar o *cinematógrafo*, uma das maravilhas deste fim do século. Todos nós vimos o cinetoscópio de Edison o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas. Mas no cinetoscópio as figuras eram pequeninas e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-lo. O *cinematógrafo*, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores.<sup>6</sup>

Em 8 de julho, contudo, o que estrearia em uma sala na Rua do Ouvidor, n. 132, receberia, a despeito das semelhanças com o invento dos Lumière, outro nome, “oniógrafo”:

Com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da

---

<sup>4</sup> Segundo Jacques Rittaud-Hutinet, houve, em 1896, “uma tentativa de implementação da empresa nos Estados Unidos, a Lumière North American Company Limited, com filial em Londres”. Cf. RITTAUD-HUTINET, Jacques. *Os irmãos Lumière: a invenção do cinema*. Trad. Yara Laranjeira e Luciano Lopretto. São Paulo: Scritta, 1995, p. 380.

<sup>5</sup> Provavelmente Urbano Duarte, segundo Paulo Roberto Ferreira. Cf. FERREIRA, Paulo Roberto. Do kinetoscópio ao omniographo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 16, ago. 1986.

<sup>6</sup> SEM rumo (crônica semanal). *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 173, p. 1, 21 jun. 1896.

sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias.

Mais desenvolvido do que o cinetoscópio, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematógrafo.<sup>7</sup>

Se, por um lado, a suposição lançada pelo redator ao final do trecho citado, “cremos”, apontasse para a possibilidade de o cinematógrafo de Lumière ainda não ter chegado ao Rio de Janeiro em meados de 1896, conquanto já se soubesse de sua existência, por outro, a lista de vistas apresentadas no evento incluía, além das de autoria de Edison, “a chegada do trem”,<sup>8</sup> provavelmente a obra inaugural dos irmãos franceses, conhecida com o título *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat*. Entretanto, de acordo com Paulo Roberto Ferreira,<sup>9</sup> não se tratava ainda do cinematógrafo Lumière, mas, talvez, de um aparelho criado ou mesmo adaptado das invenções de Edison pelo imigrante tcheco Frederico Figner.<sup>10</sup>

A questão se complicaria quando o termo cinematógrafo passou a ser utilizado, pelos exibidores e pela própria imprensa, vinculado ao nome de Thomas Edison, confundindo-se muitas vezes com o cinetógrafo.<sup>11</sup> Quando o português Aurélio da Paz dos Reis apresentou o seu equipamento pela primeira vez à imprensa, em 14 de janeiro de 1897, a *Gazeta de*

---

<sup>7</sup> TEATROS e música. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 191, p. 3, 9 jul. 1896.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 1.

<sup>9</sup> FERREIRA, op. cit., p. 19.

<sup>10</sup> Além da cinematografia, Figner envolveu-se também com a fonografia, tornando-se o “empresário responsável pelas primeiras gravações de MPB” no Brasil. Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006, p. 282.

<sup>11</sup> Originalmente, o cinetógrafo era o aparelho de Edison que registrava em película as imagens que seriam depois reproduzidas pelo cinetoscópio.

*Notícias* referiu-se ao cinetógrafo, apesar de se tratar de um dispositivo de projeção em tamanho natural:

No Teatro Lucinda realizou ontem o Sr. Aurélio da Paz dos Reis uma experiência de cinetógrafo, a qual assistiram os representantes da imprensa e outras pessoas. O aparelho é engenhoso e as suas projeções luminosas sobre a tela branca, são nítidas, reproduzindo costumes e tipos portugueses, paisagens, etc.

A experiência produziu o efeito desejado, sendo as figuras reproduzidas em tamanho natural e com todos os movimentos.<sup>12</sup>

Quinze dias depois, o *Jornal do Comércio* noticiava a festa no Clube de Repórteres, que, afora apresentações musicais e literárias, contou com a exibição da máquina de Edison: “o presdigitador Moya entreteve os presentes com boas e bem executadas sortes e com o cinematógrafo de Edison em que apresentou muito boas vistas”.<sup>13</sup> No mês seguinte, dando sequência ao empreendimento cinematográfico, o espanhol

---

<sup>12</sup> TEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 2, 15 jan. 1897. Cinco anos antes, a mesma *Gazeta* noticiava o invento, transcrevendo trechos em que o próprio Edison explicava o funcionamento do cinetógrafo, em conjunção com o fonógrafo, em suposto registro de uma ópera: “O fonógrafo receberá a impressão da música, enquanto o cinetógrafo receberá a impressão dos movimentos das pessoas que se acham no cenário, à razão de seis impressões por segundo. [...] Depois desenvolver-se-ão as lâminas fotográficas, colocar-se-ão outra vez na máquina e a lente fotográfica será substituída por outra objetiva. Então a parte reprodutiva do fonógrafo será ajustada e por meio de uma luz de *calcium* a cena inteira poderá ser reproduzida em tamanho natural numa cortina branca colocada em frente do auditório”. Cf. O CINETÓGRAFO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 310, p. 1, 6 nov. 1891. Vale lembrar que, no espetáculo do Teatro Lucinda, não havia menção ao uso de um fonógrafo.

<sup>13</sup> FESTAS e bailes. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 2, 1 fev. 1897. A festa foi organizada por Filinto de Almeida e Adelina Vieira, respectivamente marido e irmã de Júlia Lopes de Almeida. Os recitais tiveram a participação, além das irmãs, dos escritores Olavo Bilac, Guimarães Passos, Coelho Neto e Osório Duque-Estrada.



Enrique Moya instalou-se em uma sala, também na Rua do Ouvidor, permanecendo ali até fins de maio, e obteve grande sucesso, caso se admita como fidedigna a cifra de público estampada no anúncio de venda do aparelho nos jornais da época: 52 mil pessoas em dois meses de apresentação.<sup>14</sup> Na imprensa, durante o período em que Moya exibiu o seu espetáculo, as chamadas sempre traziam o sintagma “Cinematógrafo Edison”.

Finalmente, em 13 de julho de 1897, de novo apareceria o termo cinematógrafo associado ao nome dos Lumière. A *Gazeta de Notícias* comunicava aos seus leitores a estreia, no Teatro Lucinda, da Grande Companhia de Variedades, responsável por apresentar “pela primeira vez, nesta Capital, o cinematógrafo Lumière”.<sup>15</sup> Dois dias depois, na data de inauguração, o mesmo jornal divulgava o conteúdo do novo espetáculo: além da apresentação de duas zarzuelas e de animais adestrados, a penúltima parte seria dedicada à exposição do aparelho, comandada por Henry Picolet, na qual seriam exibidos oito “quadros do comprimento do pano de boca do teatro com auxílio da luz elétrica, sem a menor oscilação”.<sup>16</sup> A lista, apenas com películas de viés documental, era a seguinte: “Chegada do comboio de recreio a Sintra”, “Barco de pilotos em Paço d’Arcos (Lisboa)”, “Os mergulhadores na África Portuguesa”, “Os bombeiros voluntários do Porto (Exercício)”, “Irrigação do Passeio da Estrela (Lisboa)”, “Corridas de sacos no Campo Grande (Lisboa)”, “Corridas de touros em Sevilha” e “Partida de um batalhão espanhol para Cuba”. Logo após, seguia a ressalva: “A

---

<sup>14</sup> O anúncio do dia 4 de maio de 1897 da *Gazeta de Notícias* vinha com a seguinte chamada: “Fortuna certa”. O motivo da venda teria sido o retorno de Moya à Europa. Cf. FORTUNA certa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 124, p. 4, 4 maio 1897.

<sup>15</sup> TEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 184, p. 2, 13 jul. 1897.

<sup>16</sup> TEATRO Lucinda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 186, p. 6, 15 jul. 1897.

empresa declara que este Cinematógrafo Lumière é o primeiro e único que até hoje existe na América do Sul. Faz esta declaração a fim de se não confundir este aparelho com outros que possam ser expostos nesta cidade com o mesmo nome”.<sup>17</sup>

Alinhavando essas informações, acredito ser possível apresentar algumas considerações a respeito da situação inicial da cinematografia na capital da República ao final do século XIX. De imediato, chama a atenção a quantidade e variedade de dispositivos cinematográficos que vinham sendo criados, quase ao mesmo tempo, por diversos inventores em diferentes países, dentre os quais se destacam os atribuídos a Thomas Edison. A primeira máquina de imagens do inventor norte-americano a circular no país foi o cinetoscópio. Capaz de reproduzir imagens de objetos em movimento, o aparelho, semelhante a uma câmara escura, só permitia a experiência individualizada de visão, uma vez que a reprodução ocorria no interior de uma caixa de madeira do tamanho aproximado de uma cômoda de quarto e era apenas acessível através de um visor disposto na parte superior do aparelho. Ora, o cinematógrafo fazia o mesmo, todavia era não só capaz de registrar as imagens como também de projetá-las “em tamanho natural” em uma tela, possibilitando uma experiência coletiva de recepção. Entende-se assim a razão que levava a imprensa da época a mencionar a ideia de aperfeiçoamento do invento de Edison pelo cinematógrafo dos irmãos franceses, e não de profunda ruptura de padrão tecnológico. Da perspectiva do material exibido, se houve alguma ruptura, esta ocorreu historicamente antes, se aceitarmos a comparação, feita pelo redator do jornal *A Notícia*, do cinetoscópio com a pintura e os aparelhos fotográficos: “o cinetoscópio pode reproduzir qualquer cena histórica, sem que se perca a menor feição típica da sua originalidade. Até agora

---

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 6.

só se podiam transmitir à posteridade quadros e fotografias inanimadas, isto é, a vida petrificada e sem expressão”.<sup>18</sup>

O primeiro evento envolvendo a novidade de Edison foi inaugurado em 7 de dezembro de 1894, em um salão na Rua do Ouvidor, n. 131, e contava com três máquinas. Poucos dias após a estreia, em 17 de dezembro, Olavo Bilac, sob o pseudônimo Fantasio, publicava uma crônica na *Gazeta de Notícias* reagindo ao novo invento. Segundo o cronista, Edison poderia ser considerado um “criminoso de lesa-poesia”, em virtude de suas descobertas anteriores (o telefone e o fonógrafo), que teriam contribuído para o esvaecimento dos “sonhos” e das “ficções”. Como se não bastasse, Bilac sustentava que o projeto de Edison parecia não ter fim, uma vez que o “kinetoscópio seria o penúltimo passo” de uma trajetória cuja etapa final consistiria na invenção de um aparelho que seria capaz de transmitir imagens entre duas pessoas situadas a quilômetros de distância. O resultado de todo esse empreendimento tecnológico seria a eliminação do sentimento de saudade, pois não haveria “mais distâncias!” a serem, emocionalmente, vivenciadas. Para Bilac, a contribuição do cinetoscópio no projeto edisoniano corresponderia ao estágio em que se processaria a diminuição da capacidade humana de memorização, sobretudo aquela que se refere ao poder de reavivar sentimentos por meio da imaginação; ou seja, em face da possibilidade de se repetir indefinidamente o registro de um momento afetivo qualquer, a máquina de Edison tornava cômico o que até então, como fruto da memória afetiva trazida à tona pela saudade, era “divino”. Com a reprodução recorrente, a imagem se materializaria, deixando de ser vista apenas “pelos olhos da alma”.<sup>19</sup> Ademais, perderia a sua força afetiva e, conseqüentemente, criativa, pois

---

<sup>18</sup> NOVOS inventos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 98, p. 2, 23 dez. 1894.

<sup>19</sup> FANTASIO [Olavo Bilac]. Kinetoscópio. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 350, p. 1, 17 dez. 1894. De modo mais acurado, essa crônica será retomada no capítulo dedicado a Bilac, “Olavo Bilac e as novas mídias”.

deixaria de ser um constructo da imaginação continuamente recriado pela rememoração. Escreve o poeta de “*Inania verba*”:

Ah! Isto é o fim de um mundo, meus amigos! Ide ver o *Kinetoscópio*! Ide ver uma briga de galos, uma dança serpentina, uma briga entre *yankees*, pilhadas em flagrante, fixadas fotograficamente para toda a eternidade, e dissei-me se ainda tendes ilusões que vos povoem um sonho, e rimas que vos enfeitem um soneto.<sup>20</sup>

Se, na visão de Bilac, o contato com o cinetoscópio poderia debilitar as faculdades necessárias à realização de produtos da imaginação, não me parece infundado deduzir que, para ele, o aparelho de Edison não tinha qualquer potencial artístico.

É interessante notar que Olavo Bilac reagiria de modo semelhante anos depois, ao mencionar o animatógrafo – outra designação que aparecia na imprensa do período para se referir ao cinematógrafo ou similares. Na *Gazeta de Notícias* de 13 de janeiro de 1901, o cronista “denunciava” o destronamento dos escritores na imprensa, que estavam sendo paulatinamente substituídos por ilustradores. Com os jornais assim tomados pela reprodução de imagens, ele prognosticava: “é provável que o jornal-modelo do Século Vinte seja um imenso animatógrafo, por cuja tela vasta passem reproduzidos instantaneamente, todos os incidentes da vida quotidiana”.<sup>21</sup> A cinematografia seria assim responsável não só pela extinção da poesia, como também da imprensa escrita.

Postura diferente seria sustentada por Elvira Gama no *Jornal do Brasil*. Com o pseudônimo Edisonina, ela dava início, em 23 de dezembro de 1894, à série *Kinetoscópio*. “Plagiando o

---

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>21</sup> BILAC, Olavo. Crônica. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 13, p. 1, 13 jan. 1901.

industrioso *yankee*”,<sup>22</sup> Gama teria inventado o “cinetoscópio literário”.<sup>23</sup> Tratava-se de crônicas semanais, em que ela procurava mimetizar o funcionamento do novo invento de Edison, desde o gesto de quem introduzia a moeda na máquina, expressado pela onomatopeia com a qual ela abria cada seção do texto, “drum-trum-trum – luz!”,<sup>24</sup> até o que simuladamente se via na “chapa”, termo este utilizado para designar as seções que correspondiam aos assuntos tratados pela crônica. No primeiro exemplar da série, afora a introdução, foram três “chapas” em tom satírico sobre o debate entre os jornais *O País* e a *Gazeta de Notícias* em torno da possibilidade de existência de uma epidemia de cólera em território nacional. Diferentemente da esterilidade imaginativa aventada por Bilac, Elvira Gama aderiu criativamente ao aparelho, valendo-se, inclusive, da “eletricidade de minha imaginação travessa”<sup>25</sup> na elaboração de suas crônicas. Vale salientar que o aproveitamento criativo proposto por Gama não se encontrava em uma dimensão artística que se assemelhasse à da escrita de um soneto, como propunha Bilac, lamentando a futura extinção dessa prática poética. A imaginação requisitada pela cronista estava inserida em um contexto discursivo cuja percepção da potencialidade inventiva do cinetoscópio associava-se à da crônica, em sua capacidade de registro jornalístico, e não propriamente artístico.

Como se pode ver, o contato do público carioca com dispositivos mecânicos de representação imagética do movimento se deu um ano e meio antes da mencionada estreia do oniógrafo, que, contudo, pode ser considerada a primeira projeção em tela grande de “imagens em movimento no

---

<sup>22</sup> EDSONINA [Elvira Gama]. Kinetoscópio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 1, 23 dez. 1894.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*.

Brasil”.<sup>26</sup> A despeito de ser cinetógrafo, oniógrafo, cinematógrafo ou animatógrafo, a chegada do equipamento dos Lumière ao Brasil teria reforçado o entusiasmo público por causa do efeito de naturalidade e experiência coletiva proporcionado pelas novas tecnologias da imagem em movimento. Reforçado ou talvez ampliado, visto que o aparelho francês parecia trazer novos recursos que não só tornavam a tarefa do espectador mais deleitável, como também aumentavam consideravelmente a capacidade de disseminação do fenômeno cinematográfico. É bem possível que a sua projeção fosse tecnicamente mais apurada, com menos trepidação e maior fluência na transição dos fotogramas, produzindo uma impressão de realidade um pouco mais convincente do que a dos mecanismos anteriores. Pelo menos é o que se pode supor da leitura dos anúncios veiculados nas páginas dos jornais, dos quais destaco o seguinte, publicado na *Gazeta de Notícias*:

O *Cinematógrafo Lumière* [...] é uma máquina de tanta perfeição e valor, que as fotografias por ele projetadas revelam-se com tanta nitidez e verdade, com tanta seriedade e precisão, que muitas vezes deixa o espírito observador na dúvida, se está, ou não diante da própria realidade.<sup>27</sup>

Ademais, ele era mais leve, portátil, o que facilitava sobremaneira o seu transporte. Conquanto não fosse a única razão para explicar a expansão dos cinematógrafos no Rio de Janeiro – a oferta cada vez maior de energia elétrica na cidade poderia ser outra forte motivação –, o aspecto técnico do aparelho pode ser considerado um fator importante do negócio, pois diretamente associado à qualidade do espetáculo oferecido ao espectador. Até porque, não demoraria muito para que o

---

<sup>26</sup> FERREIRA, op. cit., p. 17.

<sup>27</sup> TEATRO Lucinda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 6, 15 jan. 1898.

mercado da cinematografia se ampliasse, disputado não só por empresários estrangeiros residentes no Brasil como também por empresas multinacionais.

### **A expansão empresarial da cinematografia**

O aumento do interesse mercadológico ficaria mais evidente com a entrada em cena do italiano Pascoal Segreto.<sup>28</sup> Associado a José Roberto da Cunha Sales,<sup>29</sup> Segreto inaugura, a 21 de abril de 1897, na Rua do Ouvidor, n. 141, o Salão de Novidades Paris no Rio, que se dedicava à apresentação dos mais variados espetáculos de entretenimento. Em 31 de julho, com a instalação do “Animatógrafo Super-Lumière; a última palavra do engenho humano; a mais sublime maravilha de todos os séculos!”,<sup>30</sup> o Salão se tornaria, no Rio de Janeiro, o primeiro espaço fixo para exhibições cinematográficas – até então, as companhias ocupavam locais provisórios ou compartilhavam horários nos teatros. No ano seguinte, um incêndio destruiria completamente a sala. Seis meses depois, já em 1899, ele seria reaberto. Boa parte da imprensa cobriu a inauguração, mas alguns aspectos do texto veiculado pela *Gazeta de Notícias* merecem destaque. Inicialmente, o redator salientou a opulência do novo espaço: “O sr. Segreto não poupou despesas a fim de mostrar ao público um salão montado com todo luxo e iluminado por 50 lâmpadas incandescentes e 4 lâmpadas de arco”.<sup>31</sup> Mais adiante, frisou a reação entusiasmada dos espectadores a alguns dos 35 quadros

---

<sup>28</sup> Pascoal Segreto (1868-1920) foi um empresário italiano de espetáculos de entretenimento, radicado no Rio de Janeiro desde 1883, onde faleceu.

<sup>29</sup> José Roberto da Cunha Sales (1840-1903) foi advogado, médico e empresário do ramo de entretenimento, provavelmente o responsável pela primeira película filmada no Brasil, *Ancoradouro de pescadores na Baía de Guanabara* (1897).

<sup>30</sup> SALÃO de Novidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 212, p. 4, 31 jul. 1897.

<sup>31</sup> TEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 2, 6 jan. 1899.

apresentados “pela boa execução das figuras animadas e completa ilusão em sua movimentação”.<sup>32</sup> Por fim, sublinhou a infraestrutura técnica, citando também alguns dos profissionais responsáveis pelo seu funcionamento:

A luz elétrica é formada por um dínamo americano Lundell, de 125 volts e 70 ampères de força de 15 cavalos, sob a direção do maquinista Bertholino Bartholin. O profissional encarregado do cinematógrafo é o eletricitista Matararazzi. Presidiu à instalação da eletricidade o engenheiro-eletricitista L. Gidde.<sup>33</sup>

Ao que parece, o evento não estava apenas restrito ao que se projetava na tela, mas envolvia igualmente o aparato tecnológico de realização do espetáculo, desde a impressão causada pela excelência das imagens exibidas, sobretudo pela sua capacidade mimética, até a espetacularização do ambiente proporcionada pela iluminação elétrica, passando pela atenção devotada pelo redator ao equipamento empregado, que se percebe tanto na descrição técnica quanto na menção aos profissionais diretamente envolvidos na execução do trabalho.

É possível aventar, então, que havia um entusiasmo público pelos efeitos produzidos pelas mais variadas conquistas tecnológicas da metade do século XIX, e não só pelas “fotografias animadas”. Já no século XX, se, de um lado, o salão de Pascoal Segreto, “o *rendez-vous* dos curiosos desta capital”<sup>34</sup> continuaria investindo no cinematógrafo, exibindo, em 12 de novembro de 1900, a impressionante cifra de “cem vistas

---

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*. A *Notícia* registrou “quarenta vistas”, e não 35. Cf. PALCOS e salas. A *Notícia*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 3, 6 jan. 1899. Embora o número de vistas em uma sessão possa espantar o espectador de hoje, a média de duração de cada filme era, à época, de aproximadamente dois minutos.

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 2.

<sup>34</sup> SALÃO de Novidades. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 324, p. 1, 21 nov. 1900.



novas”, no decorrer de quatro horas de apresentação,<sup>35</sup> de outro, não abandonaria os demais “maquinismos moderníssimos”,<sup>36</sup> como o grafofone, o fonógrafo, além de “espelhos que operam interessantes transformações”.<sup>37</sup> Aliás, essa diversidade de espetáculos em uma mesma programação assemelhava-se ao que ocorria nos contextos europeu e norte-americano, nos quais os filmes eram apresentados em parques de diversão, feiras, *vaudevilles* e salões de variedades, constituindo-se frequentemente em “atividade marginal e acessória”.<sup>38</sup>

Entretanto, não obstante a variedade dos espetáculos, a centralidade da cinematografia no Salão Paris no Rio era evidente. E as novidades técnicas continuariam surgindo, proporcionando ao espectador diferentes experiências visuais. Em 16 de dezembro de 1900, Segreto anunciava a exibição de “vistas a cores”,<sup>39</sup> propriamente duas: *O Nascimento e Paixão de Nosso Senhor* e *Dança no fogo*. Essas vistas eram colorizadas na própria película, quadro a quadro, e não correspondiam ao efeito da captação da cor pela filmagem, tecnologia que ainda estava sendo testada, pelo menos desde 1899, conforme descoberta recente, mas que acabou não vingando antes da década de 1920.<sup>40</sup>

No mês seguinte, o Salão noticiava, entre várias vistas novas, inclusive nacionais, a de *Cendrillon* colorizada, “em que todas as figuras apresentam-se coloridas, produzindo belo

---

<sup>35</sup> DIVERSÕES. *O País*, Rio de Janeiro, n. 5881, p. 2, 13 nov. 1900.

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>37</sup> TEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 316, p. 2, 13 nov. 1900.

<sup>38</sup> COSTA, op. cit., p. 5.

<sup>39</sup> SALÃO Paris no Rio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 349, p. 6, 16 dez. 1900.

<sup>40</sup> Em 2012, o National Media Museum da Inglaterra divulgou as até então inéditas experiências de filmes coloridos realizadas pelo inglês Edward Raymond Turner entre 1899 e 1902.

efeito”.<sup>41</sup> O famoso conto da Cinderela, oriundo da tradição milenar europeia, vinha, de fato, se destacando, a ponto de ser exibido no Salão Paris duas vezes no mesmo programa, como se deu no dia 2 de fevereiro de 1901.<sup>42</sup> Em maio do mesmo ano, na festa promovida por Segreto em outro estabelecimento de sua propriedade, o Parque Fluminense, situado no Largo do Machado, salientava-se mais uma vez, entre inúmeras atrações, *Cendrillon*, “a grande vista animada que pode ser considerada a mais bela de quantas até hoje têm sido exibidas”.<sup>43</sup> É bem provável que se tratasse do filme homônimo de Georges Méliès, considerando o grande sucesso que ele vinha obtendo desde o seu lançamento em Paris, em 1899, e que poderia estar repercutindo aqui dois anos depois. O curta do diretor francês contava, em pouco mais de cinco minutos, a história de Cinderela, empregando também o processo de colorização. Todavia, o que se destacava na película era a técnica de transição gradual de uma imagem a outra (fusão), que permitia o efeito da transformação mágica dos ratos em cocheiros, da abóbora em carruagem ou do aparecimento/desaparecimento de personagens, bem como realizar a passagem de um quadro a outro, técnica que se tornou uma das principais marcas da contribuição de Méliès ao cinema. Ademais, é importante sublinhar que o destaque de *Cendrillon*, que ainda permaneceria em cartaz no ano seguinte, torna-se mais contundente na medida em que se observa que ele se deu no interior de um conjunto em que predominavam as vistas de viés documental, o que poderia sugerir um nascente interesse do público por narrativas ficcionais projetadas nas telas.

---

<sup>41</sup> TEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 2, 26 jan. 1901.

<sup>42</sup> PALCOS e salões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 2, 2 fev. 1901.

<sup>43</sup> PARQUE Fluminense. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 138, p. 1, 18 maio 1901.

Em 1902, outro italiano entraria em cena: o ilusionista Cesare Watry.<sup>44</sup> Proprietário da The World Famous Royal Ilusionist Co., ele ocuparia o tradicional Teatro de São Pedro de Alcântara com apresentações variadas, dentre as quais o “fotoveramovil”, provavelmente outro nome para o cinematógrafo, uma vez que correspondia igualmente a um projetor de filmes em tela grande. A principal atração seria a exibição da película de Méliès, *O Barba-Azul*, de 1901, em doze quadros, assim discriminados no anúncio jornalístico:

1º As noivas de Barba-Azul, 2º As cozinhas monumentais, 3º As bodas, 4º A partida do Barba-Azul (a tentação), 5º A câmara negra, 6º A alcova, 7º A volta do Barba Azul, 8º O alto da torre, 9º O corredor do castelo, 10º A chegada dos irmãos, 11º A morte do Barba-Azul, 12º Os 8 casamentos – Apoteose.<sup>45</sup>

Mais uma vez o nome de Méliès não foi mencionado. No entanto, correlacionando os títulos assinalados com os quadros do filme do realizador francês, é possível constatar que se trata da mesma produção cinematográfica, cujo enredo versa sobre uma jovem que se tornou a oitava esposa de um terrível nobre e acabou descobrindo o que havia ocorrido com as sete primeiras esposas de seu recém-marido. Comparando com *Cendrillon*, além de também se basear em conto de Charles Perrault, *O Barba-Azul* manteve basicamente os mesmos procedimentos técnicos da película anterior, sobretudo no que diz respeito à utilização do recurso de transição. A principal diferença consistia na duração, que chegava a doze minutos, um pouco mais do que o dobro da história de Cinderela.

---

<sup>44</sup> Pseudônimo do artista e ilusionista italiano Giovanni Girardi. Watry já tinha estado no Brasil com a sua companhia em 1898.

<sup>45</sup> TEATRO de S. Pedro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 403, p. 6, 22 jul. 1902.

Vale lembrar que na experiência teatral até então, especialmente na que se desenvolveu no decorrer do século XIX, tanto em peças quanto em óperas, o interesse do público estava voltado não só para a *performance* do espetáculo, para tudo que se realizava em cena, como também para os elementos contextuais, associados ao conhecimento prévio que o espectador poderia ter de autores, intérpretes, diretores, produtores etc., que, de certo modo, em consonância com uma opinião pública formada e difundida pela imprensa, fundamentavam o gosto e orientavam as escolhas individuais dos espectadores. Nesse sentido, chama a atenção o fato de que o nome de Georges Méliès não aparecesse nos anúncios dos filmes – na verdade, o de nenhum outro diretor cinematográfico (a centralidade do enfoque restringia-se aos exibidores). Embora seja difícil determinar as razões, pois podem envolver motivações de ordem jurídica, relacionadas a direitos de reprodução e exibição, a ausência de seu nome poderia estar vinculada à dificuldade, naquele momento inicial da cinematografia, de considerar autoral ou mesmo artístico algo produzido por uma máquina, como de certa maneira é perceptível na reação contrariada de Bilac ao cinetoscópio.<sup>46</sup>

Watry seria ainda o responsável pela primeira aparição pública do “cinematógrafo-falante”, que exibiria “trechos de diferentes óperas entre outras CARMEN de Bizet”.<sup>47</sup> Foram apenas três apresentações, já que a companhia se despediria do

---

<sup>46</sup> Restrinjo-me a esses dois filmes, mas a lista das obras de Méliès exibidas no Rio de Janeiro na primeira década do século XX foi bem mais extensa e nela constava a sua hoje mais famosa realização, *Viagem à Lua* (1902), que chegou a ser projetada, em abril de 1903, em dois diferentes espaços ao mesmo tempo: no Parque Fluminense e no Teatro de São Pedro de Alcântara, neste último como parte da programação da Imperial Companhia Japonesa de Variedades. Cf. TEATRO de S. Pedro de Alcântara; PARQUE Fluminense. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 666, p. 6, 8 abr. 1903.

<sup>47</sup> TEATRO de S. Pedro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 412, p. 6, 31 jul. 1902.

público no início de agosto. Provavelmente o mecanismo correspondia a mais uma tentativa de sincronizar, conforme Edison já havia experimentado anos antes, os diferentes aparelhos, no caso, o cinematógrafo e o fonógrafo. Dois anos depois, esse novo empreendimento ganharia força, com a presença da empresa de Edouard Hervet no Teatro Lírico. Conforme anunciado na *Gazeta de Notícias* de 26 de novembro de 1904, tratava-se da apresentação do “Cinematógrafo Lumière Aperfeiçoado” e da “grande novidade da época, a última palavra em fotografia animada, a ilusão completa por meio do Fonógrafo combinado com o Cinematógrafo”,<sup>48</sup> o “cinematógrafo falante”. O programa continha 21 vistas, distribuídas em três partes. A vista sincronizada, a cena do cantor francês Émile Mercadier executando *Bonsoir, Madame la Lune*, foi apresentada ao final da segunda parte.

O fascínio por essa nova modalidade permaneceu ainda pelo ano seguinte, mas teria de dividir a atenção com as novas atrações que foram surgindo na cidade e que não se restringiam apenas aos espetáculos de entretenimento teatral. Desde o século anterior, as atividades esportivas vinham atizando a curiosidade dos cariocas, em especial o turfe e o remo e, mais recentemente, o tiro, o futebol e o automobilismo.<sup>49</sup> Além da criação de clubes e associações voltados ao lazer em geral e às específicas práticas esportivas, havia também as disputas organizadas por entidades como a Federação Brasileira das

---

<sup>48</sup> TEATRO Lírico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 331, p. 4, 26 nov. 1904.

<sup>49</sup> Clubes como Flamengo e Vasco da Gama já existiam desde o século anterior, fundados em 1895 e 1898, respectivamente, e o Fluminense surgiria em 1902, com uma sede luxuosa no bairro das Laranjeiras, “o club chic por excelência”. Cf. ESPORTE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 197, p. 6, 16 jul. 1905. Quanto ao automobilismo, ressaltos a estreia, na *Gazeta de Notícias*, em 15 de abril de 1906, da seção intitulada “Automobilismo”, que “tratará minuciosamente do novo *sport* da moda”. Cf. UMA NOVA seção. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 105, p. 5, 15 abr. 1906. Dois dias depois, o jornal inauguraria uma seção dedicada aos esportes em geral.

Sociedades do Remo e a Liga Metropolitana de Futebol, fundadas em 1897 e 1905, respectivamente.

Outro atrativo estava relacionado ao grande projeto de intervenção urbana engendrado pelos governantes da época. Em setembro de 1904, a Avenida Central, o principal símbolo das reformas empreendidas pela gestão do presidente Rodrigues Alves, foi parcialmente inaugurada. A data escolhida foi a da Independência do Brasil. As comemorações, assim, caminharam juntas e, apesar da chuva que caiu insistentemente durante todo o dia, a população carioca compareceu em bom número:

Está aberta ao trânsito público a grande artéria. Para julgar o quanto esse melhoramento era desejado pela nossa população basta ter assistido ao entusiasmo do povo que em massa foi assistir à solenidade e que nem um só momento deixou de vitoriar as altas autoridades da República e os empreendedores desse melhoramento.<sup>50</sup>

Com o governo novamente aproveitando uma efeméride nacional, a inauguração oficial da avenida aconteceu em 15 de novembro de 1905. Embora sem se encontrar plenamente concluída, já foi possível ver na ocasião o sistema de iluminação funcionando. Com tudo que foi investido, não demoraria muito para que ela se tornasse a rua mais importante da área central da cidade. Além dos novos empreendimentos que seriam ali pela primeira vez instalados, outros mais antigos migrariam de diferentes regiões da cidade para se estabelecerem em um legítimo *boulevard*, espécie de simulacro das capitais francesa e argentina, conforme assinalava *A Notícia*, reproduzindo os rumores que supostamente corriam na época: “Que beleza! Não

---

<sup>50</sup> INAUGURAÇÃO da Avenida. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 211, p. 1, 8 set. 1904.

preciso mais ir a Paris nem ao Rio da Prata”.<sup>51</sup> Nesse sentido, a Avenida Central se converteria, ela mesma, em mais um espetáculo de natureza coletiva.

Os empresários da cinematografia logo entenderam a importância da nova avenida e rapidamente instalaram os seus negócios ao longo de sua extensão. Só entre agosto e dezembro de 1907, sete novos estabelecimentos foram ali inaugurados: o Grande Cinematógrafo Parisiense, o Cinematógrafo Pathé, o Cinematógrafo Paraíso do Rio, o Pavilhão Universal, o Cinematógrafos Modernos e o Universal Animatógrafo.<sup>52</sup> Na ocasião, conquanto as companhias itinerantes continuassem a aportar na cidade, com a de Edouard Hervet, que retornara ao Teatro Lírico no final de setembro, e algumas salas ainda compartilhassem o seu espaço fixo com outras modalidades de espetáculo, como o fizera o seminal Salão Paris no Rio, começavam a se consolidar no Rio de Janeiro as salas dedicadas apenas aos espetáculos cinematográficos. E vale frisar a entrada em cena dos franceses Pathé Frères e Gaumont, então os maiores produtores de “filmes e equipamentos fotográficos do mundo, além de proprietários das maiores cadeias de cinema”.<sup>53</sup>

Praticamente uma década depois das primeiras iniciativas para a introdução da cinematografia no Brasil, a Avenida Central acabou se transformando em mais um estímulo ao desenvolvimento de uma área que se consolidaria ao redor de

---

<sup>51</sup> A AVENIDA. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 275, p. 2, 15 nov. 1905. O jornal *O País*, por exemplo, mudou a sua sede da Rua do Ouvidor para a Avenida Central em novembro de 1904.

<sup>52</sup> O Pavilhão Universal era de propriedade de Pascoal Segreto. Considerando o que aparecia nos anúncios de sua programação, “ex-Paris no Rio”, é possível deduzir que se tratava também de mudança de endereço, embora Segreto tivesse vários empreendimentos na cidade, *Maison Moderne*, *Moulon Rouge*, entre outros, que exibiam igualmente espetáculos de cinematografia.

<sup>53</sup> BLOM, Philipp. *Os anos vertiginosos: mudança e cultura no Ocidente, 1900-1914*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.

um de seus extremos, a Praça Ferreira Viana – atual Floriano Peixoto –, e vigorou na cidade, a despeito dos altos e baixos, até bem pouco tempo: a Cinelândia. Foi neste momento de efervescência que João do Rio deu início à sua série jornalística “Cinematógrafo”.<sup>54</sup>

### João do Rio e o “Cinematógrafo”<sup>55</sup>

Em 11 de agosto de 1907, com o pseudônimo Joe, João do Rio dava início, na *Gazeta de Notícias*, à série “Cinematógrafo”. O texto de cada publicação era sempre subdividido em itens, cada qual abordando um tema distinto, correlacionado com o dia da semana, que funcionava também como rubrica. Exemplifico com a crônica do dia 6 de outubro de 1907, cuja organização foi a seguinte: domingo, a justificativa do próprio autor para a retirada de sua candidatura a uma vaga na Academia Brasileira de Letras; quarta, elogio à nova geração de escritores, em especial ao poeta Oscar Lopes, que acabava de lançar a obra *Livro truncado*; quinta, notícia do banquete, ao qual o cronista compareceu, no Palace Theatre, em homenagem a Olavo Bilac, assunto que rendeu um item bastante encomiástico: “o banquete em que mais uma vez todas as admirações se fundem numa oblata de perfumes ao Poeta da Cidade”;<sup>56</sup> sexta, a exposição de gravatas na vitrina da loja Torre Eiffel proporcionou ao cronista uma reflexão sobre a importância civilizatória do uso dessa peça da indumentária masculina; sábado, personagens dialogando sobre o tema do divórcio. Como se pode ver, a diversidade temática era

---

<sup>54</sup> GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, n. 223, p. 1, 11 ago. 1907.

<sup>55</sup> Voltarei a tratar da série mais adiante em dois diferentes capítulos: “Formas de representação no jornalismo: a crônica brasileira em 1907” e “Considerações sobre a crônica de João do Rio: ‘Cinematógrafo’”.

<sup>56</sup> JOE [Paulo Barreto/João do Rio]. Cinematógrafo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 279, p. 1, 6 out. 1907.



evidente, assim como a variabilidade da moldura discursiva assumida em cada item: da deliberativa ao diálogo, passando pela resenha, encomiástica e crônica de costumes. Além disso, a dinâmica hebdomadária do século anterior foi mantida, entretanto sem a unidade textual e noticiosa visada pelos cronistas oitocentistas. Em João do Rio, a passagem do tempo parecia se constituir de momentos contíguos, como em uma sessão do cinematógrafo, na qual vistas transcorriam em uma sequência sem elos aparentes.

João do Rio procurou apreender o fenômeno da cinematografia elaborando uma série em que cada publicação dominical corresponderia, textualmente, a uma sessão de cinematógrafo, e cada item, a uma fita projetada no interior de uma sequência cujo encadeamento não se estruturava segundo o estabelecimento de conexões evidentes – o que era apresentado sob uma rubrica do dia da semana não encontrava continuidade nas rubricas seguintes, assim como as inúmeras vistas projetadas em uma sessão não se articulavam entre si com o intuito de estabelecer alguma unidade temática ou de gênero discursivo. A dinâmica das salas do cinematógrafo, desde o rebulição social que ela era capaz de produzir dentro e fora do espaço de projeção até a experiência do espectador em face da pluralidade e mesmo transitoriedade das cenas ou quadros que se desenrolavam diante de seus olhos, sem contar a espetacularização do próprio ambiente, cada vez mais grandioso, convertido em catedrais ou palácios,<sup>57</sup> essa dinâmica seria o substrato da linguagem cronística construída por Joe na série “Cinematógrafo”. Se aceitarmos a diferença assinalada por Philippe-Alain Michaud entre filme e cinema, segundo a qual o filme corresponderia a um “modo de pensar imagens” ou um

---

<sup>57</sup> À semelhança do que ocorria em Paris, ambas as expressões eram utilizadas pela imprensa para designar as grandes salas inauguradas no Rio de Janeiro a partir de 1907.

“sistema de formas”<sup>58</sup> e o cinema seria a experiência de base teatral que se vivencia nas salas de exibição, João do Rio teria figurado esta última em seu texto. O autor de *Dentro da noite* teria, assim, percebido a transição que se operava em sua época de uma cinematografia que se, inicialmente, fora considerada apenas em seu viés tecnológico de registro e reprodução do movimento, como se nota em geral nos anúncios, cada vez mais se corporificava publicamente em um espaço de socialização, que o cronista flagrou e transformou em linguagem jornalística, no lugar que lhe é próprio, o jornal.

Pode-se dizer que a proposta de João do Rio assemelhava-se à de Elvira Gama: ambos procuraram incorporar em seus textos jornalísticos a dinâmica da experiência cinematográfica. Porém, a diferença é constatada pela relação possível entre o espectador e cada máquina: no cinetoscópio, a fruição individual e o nascente fascínio pelo registro de imagens fotográficas em movimento; no cinematógrafo, a cumplicidade da experiência coletiva dessas imagens em escala natural, como se o espectador estivesse agora “diante da própria realidade” projetada em uma tela. Se a imprensa, tanto nos noticiários quanto nos anúncios, enfatizava o encantamento técnico desses inventos, conclamando o público a se maravilhar com a “natureza animada” das vistas de diversas partes do mundo, Elvira Gama e João do Rio tratavam-nos como matriz de suas escritas jornalísticas, enquanto Olavo Bilac via neles um veículo de obstrução da imaginação artística bem como da imprensa escrita. Entretanto, a despeito das diferenças, havia certa concordância entre as perspectivas manifestadas em crônicas, noticiários e anúncios: em nenhuma delas é possível vislumbrar a percepção de que a cinematografia era dotada de um potencial artístico.

---

<sup>58</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 17.

Em suma, o impacto do “primeiro cinema” no público carioca consistiu em um deslumbramento tecnológico que envolveu não só a experiência dos filmes exibidos como também de outras novidades técnicas e, sobretudo, da possibilidade de desfrutá-lo em espaços inéditos de socialização.



# Olavo Bilac e as Novas Mídias

## Introdução

O presente ensaio busca apresentar algumas considerações a respeito do funcionamento das mídias no período conhecido como *Belle Époque*. Para tal, voltaremos à crônica de Olavo Bilac “Kinestocópio”, que foi publicada na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 17 de dezembro de 1894.<sup>59</sup> Antes de mais nada, convém ressaltar que o significado de mídia aqui adotado corresponde ao do termo que designa dispositivos técnicos por meio dos quais uma mensagem é veiculada e transmitida ao receptor. Nesse sentido, interessa-nos não só avaliar os campos discursivos (jornalismo, literatura, cinema etc.), nos quais as mídias (jornal, livro, cinematógrafo etc.) são empregadas, como também o modo como cada dispositivo, por conta de suas materialidades específicas, afeta a percepção das mensagens por parte do receptor.

## Olavo Bilac entre o jornalismo e a literatura

Olavo Bilac escrevia em um momento no qual ocorriam significativas mudanças nas formas de comunicação, no período em que novas mídias, inventadas na Europa e nos Estados Unidos, chegavam prontamente ao Brasil. Só entre as décadas de 1870 e 1900, aportaram no território nacional a telegrafia, a telefonia, a fonografia e a cinematografia. Além disso, no próprio jornalismo, as inovações técnicas também foram intensas. Houve o incremento industrial proporcionado pelas novas tecnologias (máquinas rotativas, linotipos etc.),

---

<sup>59</sup> Vale recordar que Bilac assinou a crônica com o pseudônimo Fantasio.

possibilitando o aumento do número de páginas para além das quatro tradicionais; a ampliação exponencial das tiragens; o crescimento da especialização do trabalho jornalístico, com a atuação cada vez mais central dos repórteres; a afirmação de novos domínios discursivos, como o noticiário e a reportagem; o crescente uso de ilustrações, inclusive da fotografia. Em face dessas transformações, o jornalismo finissecular deixava de ser artesanal, doutrinário e opinativo, como o que prevaleceu durante quase todo o século XIX, para se tornar paulatinamente empresarial, informativo e noticioso.

Antes mesmo do reconhecimento público conquistado, em 1888, com o lançamento de seu primeiro livro, intitulado *Poesias*, Bilac vinha atuando no jornalismo pelo menos desde 1883, quando, aos dezessete anos de idade, coeditou a *Gazeta Acadêmica*, jornal redigido pelos estudantes da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Além de poemas, Bilac publicou artigos sobre temas diversos (política, resenhas literárias etc.), demonstrando que as duas trajetórias, a do poeta e a do jornalista, vinham caminhando lado a lado desde o início de sua carreira como escritor.<sup>60</sup> Logo após essa experiência inicial, Bilac começou a colaborar com vários periódicos fluminenses – *A Estação*, *A Semana*, *O Vassourense*, *O Mequetrefe*, *A Rua*, *Cidade do Rio* – e dois paulistanos – *Diário Mercantil* e *Vida Semanária*.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> A *Gazeta Acadêmica* saiu quinzenalmente entre 1883 e 1884. No cabeçalho da folha, o autor de “Profissão de fé” constava como redator ao lado de Souza Dias, Montenegro Cordeiro, Gama Lobo, Arthur Silva, Alberto Conrado e Viriato Guimarães. Ainda vinculado à Faculdade de Medicina, Bilac exerceu a função de segundo tesoureiro da associação abolicionista Libertadora Acadêmica. O poeta não concluiu o curso. Cf. *Gazeta Acadêmica*: periódico dos alunos da Faculdade de Medicina. Rio de Janeiro, n. 5, p. 1, 15 jun. 1883.

<sup>61</sup> Em 1887, depois de abandonar a Faculdade de Medicina, Bilac mudou-se para São Paulo com o intuito de cursar Direito, permanecendo na cidade até 1888. Foi durante esse período que ele contribuiu para os jornais paulistas supracitados. Cf. MAGALHÃES JR., Raimundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974, p. 66.

A crônica de 1894 aparece no período em que Bilac, após retornar de uma viagem à Europa, na qual atuou como correspondente da *Cidade do Rio*, passou a contribuir para a *Gazeta de Notícias* de modo ininterrupto de 1890 a 1908. Ainda que inicialmente não ocupasse o cargo de principal cronista do jornal, exercido naquela ocasião por Machado de Assis, ele não demoraria muito para ocupá-lo, assim que o autor de *Quincas Borba* deixou a *Gazeta* em 1897. Fundado em 1875 por Ferreira de Araújo, a *Gazeta de Notícias* era um dos mais destacados jornais brasileiros do período. Congregando grandes figuras do meio letrado e político de então – além de Machado, José do Patrocínio, Alberto de Oliveira, Silva Jardim, Quintino Bocaiúva e os portugueses Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, entre outros –, a folha de Ferreira de Araújo era o espaço pretendido por todos aqueles que esperavam alcançar a celebridade jornalística e literária. O próprio Olavo Bilac nos fornece uma boa ideia dessa importância no prefácio com que ele abre o seu livro *Ironia e piedade*, publicado em 1916, coletânea composta em grande parte por textos anteriormente estampados na *Gazeta de Notícias*:

É que a *Gazeta* daquele tempo, a *Gazeta* de Ferreira de Araújo, era a consagradora por excelência. Não era eu o único mancebo ambicioso que a namorava: todos os da minha geração tinham a alma inflamada daquela mesma ânsia. Não era dinheiro o que queríamos: queríamos consagração, queríamos nome e fama, queríamos ver os nossos nomes ao lado daqueles nomes célebres. Nós todos julgávamos, então, que a publicidade era um gozo e que a celebridade era uma bem-aventurança... Onde se vão esses sonhos? onde se vai essa crença na glória literária? onde se vai essa fé no trabalho?<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> BILAC, Olavo. *Ironia e piedade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916, p. 9.

Para Bilac, a importância da *Gazeta* não estava restrita apenas à produção de celebridades, mas envolvia também aquilo que ele considerava a maior contribuição de sua geração à literatura, ou seja, a profissionalização do trabalho literário dentro do jornalismo:

A minha geração, se não teve outro mérito, teve este, que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. Antes de nós, Alencar, Macedo, e todos os que traziam a literatura para o jornalismo, eram apenas tolerados: só o comércio e a política tinham consideração e virtude.<sup>63</sup>

Embora Bilac se refira ao trabalho de toda uma geração e, conseqüentemente, não esteja se limitando a uma única publicação periódica, é possível identificar em seu texto a destacada influência exercida pela *Gazeta de Notícias* na esfera literária. Bilac enquadrava-se assim naquele grupo de escritores que, investindo na carreira literária, encontravam sustentação econômica no jornalismo. Porém, a diferença que se percebe entre a sua geração e a dos que atuavam em meados do século XIX residia no prestígio adquirido pela literatura nas páginas dos periódicos finisseculares, o que, de certa maneira, tornou possível a remuneração de trabalhos eminentemente literários, sobretudo poesia, sem a antiga exigência de atuação do escritor em outras atividades jornalísticas.<sup>64</sup> Se o diagnóstico de Bilac estiver correto, a geração de escritores da qual ele fez parte foi responsável pelo coroamento de um longo processo que teve

---

<sup>63</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>64</sup> Em meados do século XIX, um folhetinista não se limitava apenas a escrever o seu artigo hebdomadário; quase como um repórter, ele muitas vezes se via obrigado a fazer a cobertura jornalística de certos eventos (récitas teatrais e operísticas, bailes, sessões legislativas etc.) que deveriam mais tarde figurar em seus textos folhetinescos. Cf. SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações, 2014.



início na década de 1830 – considerando aqui as primeiras experiências de publicação de textos literários na imprensa periódica brasileira por autores como João Manuel Pereira da Silva e Justiniano José da Rocha. Daí, em entrevista publicada em 1909, no afamado livro *O momento literário*, de João do Rio, Bilac ressaltar o benefício do jornalismo para a literatura:

O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade”.<sup>65</sup>

Em suma, podemos dizer, a partir das ponderações bilaquianas, que a profissionalização da literatura no campo jornalístico na virada do século XIX para o XX contribuiu de modo bem mais efetivo para a consolidação de uma esfera literária do que o próprio mercado de livros até então, na medida em que o jornal, por conta de sua maior vocação industrial e capacidade de atingir um público mais abrangente, favoreceu não só a melhoria das condições de trabalho dos escritores, como também a ampla difusão de matéria literária.<sup>66</sup> Se, por um lado, Olavo Bilac atuou estritamente como jornalista, escrevendo artigos e crônicas, por outro ele também procurou fazer do jornal um veículo por meio do qual a literatura se legitimaria.

---

<sup>65</sup> BILAC, Olavo apud RIO, João do [Paulo Barreto]. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909, p. 10.

<sup>66</sup> Cumpre recordar que a posição de Bilac sobre a importância do jornalismo no exercício da literatura oscila bastante. Mais adiante trataremos do final da entrevista acima citada, no qual o autor de “No cárcere” assinala o aspecto negativo do jornalismo.

## Olavo Bilac e a cinematografia

Como o título mesmo anuncia, “Kinetoscópio” trata do mais recente invento de Thomas Edison naquele momento, cuja primeira apresentação no Rio de Janeiro, apenas para a imprensa, acontecera em 7 de dezembro de 1894, dez dias antes da publicação do texto de Bilac. No dia 8 de dezembro, a apresentação foi aberta ao público em uma loja situada na mais badalada rua do centro da cidade, a Rua do Ouvidor. Os mais importantes jornais da capital federal noticiaram o evento. A *Gazeta de Notícias* descreveu o aparelho pelo seu modo de interação com o espectador: “[kinetoscópio] consiste em uma caixa com um óculo na parte superior, por onde são observadas cenas representadas por fotografias elétricas, nas quais são reproduzidas as figuras com todos os movimentos em que são colhidas”.<sup>67</sup> Já *O País* enfatizou o funcionamento da máquina, chamando a atenção para o conteúdo das cenas vistas pelo espectador:

Consiste num aparelho, no qual são colocadas fitas contendo 150 *clichês* fotográficos, apanhados com máquinas instantâneas, que fazem mil evoluções por segundo, determinados por um motor elétrico, reproduzindo fielmente a dança *serpentine*, uma briga de galos e uma cena num *cabaret*.<sup>68</sup>

O *Jornal do Brasil* seguiu mais ou menos a descrição técnica de *O País*: “É uma fita com cento e cinquenta clichês fazendo mil rotações por segundo. Esta fita, que é uma chapa impressionada com uma espantosa rapidez de forma a apanhar todos os movimentos representados, é posta em ação por um motor de 20 volts”.<sup>69</sup> A *Notícia* acentuou o efeito realista e

---

<sup>67</sup> SERÁ hoje. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 341, p. 1, 8 dez. 1894.

<sup>68</sup> O KINETOSCOPE. *O País*, Rio de Janeiro, n. 3721, p. 2, 8 dez. 1894.

<sup>69</sup> O KINETOSCÓPIO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 1, 9 dez. 1894.

corporal provocado no espectador pela nova mídia: “é a fotografia animada, imagens com vida, corpos em que parece estuar-lhes a corrente de sangue”.<sup>70</sup> Em todos os jornais mencionados, o aparelho foi visto como uma nova maravilha da ciência moderna, resultado do domínio da eletricidade pelo homem, enquanto Thomas Edison foi mais uma vez aclamado por sua capacidade inventiva.

No entanto, na contramão do noticiário, Olavo Bilac ofereceu uma leitura diferenciada não só do cinetoscópio como também de todo o maquinismo até então criado por Thomas Edison. Para Bilac, o inventor norte-americano seria um “criminoso de lesa-poesia”,<sup>71</sup> qualidade que já se percebia nele desde a criação do fonógrafo. E o que levou Bilac a repudiar o primeiro grande invento de Edison foi o seguinte:

Oh! guardar a voz de uma pessoa amada, guardá-la sacrilegamente num rolo de cera vulgar, materializar num canudo a encantadora inflexão com que essa voz um dia nos falou de amor, e, ainda mais: perpetuar nesse canudo o mesmo doce rumor chuchurreado dos beijos que, um dia, nos deliciaram os lábios! Já isso é horrível! Porque, tendo diante dos olhos a fotografia de uma noiva morta, e tendo metido nos ouvidos os dois tubos de um fonógrafo, já pode um homem, por tempo indefinido, corporizar a sua saudade, – o que é uma profanação sem nome...<sup>72</sup>

Em um primeiro momento, empregando conceito de Umberto Eco, talvez fosse possível pensar em Bilac como um “apocalíptico”,<sup>73</sup> como alguém que sempre reage negativamente

---

<sup>70</sup> NOVOS inventos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 98, p. 2, 23 dez. 1894.

<sup>71</sup> FANTASIO [Olavo Bilac]. Kinetoscópio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 350, p. 1, 17 dez. 1894.

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>73</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 7.

ao poder disseminador de novas tecnologias, à capacidade destas de abalar ou profanar, como diz o próprio cronista, o espaço elevado do exercício poético. Seria como ler o trecho citado segundo o lugar-comum da torre de marfim da poesia parnasiana, local imaginário onde o poeta se exilaria para escrever “longe do estéril turbilhão da rua”.<sup>74</sup> Entretanto, naquela data, Bilac não teria como perceber – e, de fato, não percebe – a aptidão disseminadora do novo invento, o seu potencial para engendrar o que seria futuramente uma nova mídia de comunicação de massa.

Além disso, Bilac fala de dentro do que à época era o mais bem-sucedido – e, na verdade, único – meio de comunicação de massa, o jornal. Apesar de sugerir, por um lado, como se lê ao final da entrevista que ele concede a João do Rio, que o envolvimento com a imprensa diária seria capaz de “prostituir”<sup>75</sup> o talento artístico dos escritores, por outro, ele admite, como já vimos, o benefício proporcionado pelo jornalismo em face das condições adversas de um mercado editorial diminuto, ou seja, o benefício de qualquer escritor ser, efetivamente, lido. O campo que se abria então nos jornais para a adesão de um público leitor mais amplo, abertura que se devia em grande medida às transformações tecnológicas da própria imprensa, não ficava restrito aos gêneros propriamente jornalísticos, especialmente a crônica, mas incorporava também as modalidades literárias, a julgar pelos poemas e contos que Bilac e outros escritores da mesma geração publicavam nos mais variados periódicos.

---

<sup>74</sup> BILAC, Olavo. *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p. 203. Como se sabe, “torre de marfim” foi uma expressão muitas vezes empregada pejorativamente para designar a situação do poeta cuja produção artística se mostrasse alheia ao mundo circundante ou sem nenhum ponto de contato com a vivência cotidiana.

<sup>75</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909, p. 12.

Nesse sentido, Bilac não reage aos novos aparatos audiovisuais como um “virtuoso apocalíptico”<sup>76</sup> que, adversário dos processos de massificação, dissente de qualquer novidade tecnológica com esse fim. Reitero: não lhe era possível ver em 1894 o potencial massificador do fonógrafo e do cinetoscópio, assim como, para ele, na esfera literária, a massificação favorecida pela imprensa diária era algo desejável – vale lembrar que a tiragem da *Gazeta* teria atingido naquele ano a cifra de 40 mil exemplares. A que então se pode atribuir a crítica desferida por Bilac aos inventos de Thomas Edison? Acredito que, menos do que uma dissensão, o que se mostra em seu texto é o diagnóstico de uma situação, o sintoma de uma mudança, que cumpre assinalar.

Se voltarmos ao trecho citado, podemos destacar alguns aspectos da abordagem do fenômeno apresentada por Bilac. O primeiro aspecto diz respeito à capacidade do fonógrafo de registrar o som em um suporte material, no caso, um cilindro de cera. De acordo com ele, “guardar a voz de uma pessoa amada” em um objeto “vulgar” seria um sacrilégio. O segundo aspecto refere-se à possibilidade de reproduzir o som gravado. Mais uma vez incomoda a Bilac o suporte por intermédio do qual o som é reproduzido, isto é, com a ajuda de um “canudo”, na verdade um cone por onde o som seria amplificado. Por fim, o aspecto da repetição, já que, uma vez gravado, o som poderia ser repetido indefinidamente. Segundo Bilac, conjugado com a fotografia, o fonógrafo poderia contribuir para a corporização do sentimento de saudade, na medida em que o tornaria um fenômeno passível de ser apreendido pelos sentidos do corpo humano, no caso, audição e visão, e não mais apenas pela atividade imaginativa.

Ora, esses três elementos – registro, reprodução e repetição – estavam também presentes no cinetoscópio. O que os diferia,

---

<sup>76</sup> ECO, op. cit., p. 11.

contudo, era o objeto que aparecia reproduzido pelo equipamento: se no fonógrafo era o som, no cinetoscópio era o “movimento fotografado”.<sup>77</sup> No exemplo que Bilac utiliza para refletir sobre o último invento de Edison, mais uma vez ele recorre ao sentimento de saudade, à possibilidade de sempre relembrar, em sonho, o abraço cheio de promessas da pessoa amada. Escreve o cronista:

Pois bem! Hoje, com o Kinetoscópio, terias perpetuado esse apaixonado movimento de braços, fotografando-o numa placa metálica. E bastar-te-ia mover uma pequena manivela, e fazer agir sobre a placa uma corrente elétrica, para que *visse*, mas positivamente *visse*, a tua amante estender-te o braço e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito, durante uma, durante cem horas, cem semanas, cem anos!<sup>78</sup>

O efeito da materialização e repetição, ao banalizar o objeto da memória, uma vez que ele passaria a ser produzido por meio de operações mecânicas e elétricas que o tornariam novamente perceptível pelos sentidos humanos todas as vezes que o receptor desejasse, não seria outro se não o da dessublimação, na medida em que o aparelho desloca a memória do campo do imaginário para o da apreensão sensível, convertendo o que era até então divino em algo cômico.

Bilac menciona ainda outro invento de Edison que, segundo descrição apresentada pelo cronista, leva a supor que se trata de uma nova tecnologia que conjugaria o cinetoscópio com a telefonia, permitindo a transmissão a longa distância de imagens em movimento. Projetando dois amantes separados pelo espaço existente entre Rio de Janeiro e Melbourne, na Austrália, Bilac ficcionaliza a possível cena de comunicação que

---

<sup>77</sup> FANTASIO [Olavo Bilac]. Kinetoscópio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 350, p. 1, 17 dez. 1894.

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*.

se estabeleceria entre eles por meio da emissão elétrica acionada por um simples botão, e a consequente visualização de cada participante através da materialização de suas imagens em placas metálicas; visão que não se daria mais pelos “olhos da alma”, mas, sim, pelos “olhos da cara”.<sup>79</sup> O poeta arremata: “Adeus, saudade! adeus, gosto amargo de infelizes! Adeus delicioso pungir de acerbo espinho! Já não há mais saudade, porque já não há mais distâncias!... Ah! Isto é o fim de um mundo, meus amigos!”<sup>80</sup>

Voltando aos três aspectos comuns ao fonógrafo e ao cinetoscópio, registro, reprodução e repetição, é possível perceber que eles operam no sentido de corporizar a imaginação. A rememoração não dependeria mais exclusivamente da faculdade imaginativa, da sua capacidade de reminiscência, uma vez que materializada em objetos banais (rolo de cera, placas metálicas, chapas luminosas etc.). A reprodução, por sua vez, positivando a visão, solapa a imagem sonhada; e ao repeti-la indefinidamente em sua concretude, desfaz a sua sublimidade.

### **A reintrodução parcial do corpo e as novas mídias**

Bilac escrevia no período em que mudanças significativas ocorriam no campo midiático no que se refere tanto às inovações tecnológicas nos meios já estabelecidos, como o jornal, quanto à emergência de novas mídias de comunicação. Nesse sentido, o diagnóstico da situação de mudança aqui referido pode ser pensado em correlação com outro momento histórico, em que algo semelhante se deu exatamente na constituição do discurso que parece ser aquele defendido por Bilac, o discurso literário. Para estabelecer tal correlação,

---

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>80</sup> Idem, *ibidem*.

utilizaremos o ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, que parte da concepção de que “todo meio de comunicação novo em si mesmo transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se na relação que as pessoas mantêm com seus corpos, com sua consciência e com suas ações”.<sup>81</sup>

No caso específico do período histórico por ele estudado, a segunda metade do século XV, a mudança se deu na passagem do mundo do manuscrito para o do impresso. Este, como se sabe, se desenvolveu rapidamente na Europa a partir da invenção, em 1450, dos tipos móveis por Gutenberg, que tornou possível a proliferação sem precedentes de material escrito. Até então, no universo manuscrito, o corpo era veículo e fonte de constituição de sentido. Com a dificuldade de difusão de material escrito em larga escala, o modo privilegiado de comunicação era ainda a transmissão vocal de mensagens por meio da situação de *performance*, em que os agentes envolvidos no ato comunicativo se encontram em condição de copresença: “Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a *produção*) coincidem no tempo, temos uma situação de *performance*”.<sup>82</sup>

Ora, o que ocorre com o intercâmbio mediado pelo texto impresso é a exclusão do corpo do processo comunicativo. O corpo humano deixa de ser veículo e fonte de sentido, apartando-se da consciência da comunicação e alterando a relação espaciotemporal. Segundo Gumbrecht, o “autor espacialmente ausente tornou-se o ‘provedor’ de sentido na situação relacional da leitura”.<sup>83</sup> O receptor passa a lidar com

---

<sup>81</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. O corpo versus a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela, e uma outra história das formas literárias. In: *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 71.

<sup>82</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19 (grifos no original).

<sup>83</sup> GUMBRECHT, op. cit., p. 75.



uma intencionalidade autoral despojada de qualquer presença física, em uma situação comunicativa cuja interação acontece na mente.<sup>84</sup> Essa nova funcionalidade do papel do autor é que torna possível a moderna experiência intersubjetiva conhecida até hoje como literatura.

Assim, quando Bilac acusa Thomas Edison do crime de “lesa-poesia”, ele parece estar atento ao aspecto fenomênico dos aparelhos do inventor norte-americano, qual seja, o de que eles corporizam as imagens; e, ao corporizá-las, impedem o pleno funcionamento da faculdade imaginativa. Em relação ao início da modernidade analisada por Gumbrecht, a mudança que se processa no contexto da *Belle Époque* encontra-se com o sinal trocado: não se trata mais do alijamento do corpo do circuito comunicativo pelo impresso, mas, sim, de sua reintrodução pelas novas mídias auditivas e visuais.

Isso não significa dizer que a reinserção ocorre sob as mesmas condições de uma situação de *performance*. A presença do corpo aqui é parcial, sustentada na inscrição material de certos elementos que são originalmente perceptíveis na interação performática e que depois acabam sendo reproduzidos pelas mídias técnicas: no caso do fonógrafo, a voz; já no do cinetoscópio, a visão do movimento corporal. O distanciamento que se produz pelo impresso na comunicação, conseqüentemente na comunicação literária, distanciamento baseado na supressão da copresença espaciotemporal dos agentes da enunciação e de qualquer traço de uma presença física, e que Bilac associa ao sentimento de saudade, encontra-se parcialmente reduzido na experiência possível das novas mídias.

---

<sup>84</sup> Empregamos a noção de interação com base no conceito de “obra” de Wolfgang Iser, segundo o qual “obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”. Cf. ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 51.

## **Considerações finais**

Olavo Bilac, como vimos, advoga o “fim de um mundo”, mas talvez ele não quisesse com isso dizer que a literatura teve o seu fim decretado pelos inventos de Edison. Conforme mencionado, Bilac posiciona-se a partir do ponto de vista hegemônico do jornalismo e no momento em que, por conta de suas próprias inovações tecnológicas, a imprensa cada vez mais potencializava seu caráter massificador. Nesse sentido, o tom apocalíptico aqui assumido por Bilac não corresponderia em toda a sua amplitude ao do conceito proposto por Umberto Eco; no entanto, esse tom demonstra a percepção bilaquiana de que o mundo da imaginação começava possivelmente a deixar de ser prerrogativa do mundo literário. Não chega a ser um fim, mas o início de um processo de descentramento.

## Considerações Sobre Uma Série Cronística: “A Cidade”, 1903-1904

### Uma nova série para uma nova cidade

“A Cidade” foi uma série cronística publicada pela *Gazeta de Notícias* entre 31 de maio de 1903 e 25 de março de 1904. Assinada pelo pseudônimo X., ocupava frequentemente a segunda página do jornal, embora não fosse difícil aparecer na primeira ou terceira. Inicialmente diária, a série foi aos poucos perdendo regularidade, passando a sair em dias variados e às vezes com longo intervalo de tempo, como ocorreu entre os dias 22 de agosto e 7 de setembro de 1903, quando contabilizou quinze dias de interrupção. Ao contrário das extensas crônicas oitocentistas e mesmo de algumas outras realizações do gênero do início do século XX, o texto de “A Cidade” era sempre curto, nunca excedendo a metade de uma coluna. É possível que a série tivesse tido boa repercussão, visto que era veiculada por um dos principais jornais do período, cuja tiragem oscilava entre 35 e 40 mil exemplares, menor apenas do que a do *Jornal do Brasil*.<sup>85</sup> Ademais, a *Gazeta* contava, naquele momento, com um corpo de redatores e colaboradores de primeira linha, quase todos membros da ABL, como Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Domício da Gama, Mário de Alencar, Osório Duque-Estrada, entre outros destacados escritores brasileiros, além do húngaro Max Nordau e do português João da Câmara.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010, p. 124.

<sup>86</sup> Max Nordau era pseudônimo do médico, jornalista e pensador húngaro Simon Maximilian Südfeld, autor de *Degeneração* (1890). João Maria

“A Cidade” tinha como principal proposta acompanhar o renascimento da convalescente cidade do Rio de Janeiro mediante observação direta tanto das intervenções administrativas em curso, sob a responsabilidade dos recém-empossados governantes, o presidente Rodrigues Alves e o prefeito Pereira Passos, quanto da atuação cotidiana de seus habitantes. Analisaremos tal proposta, mas não sem antes discutir a autoria da série.

### Um problema de pseudonímia

Segundo João Carlos Rodrigues,<sup>87</sup> a série é de autoria de João do Rio, pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto. Em seu importante livro, Rodrigues escreve: “Paulo Barreto estreou discretamente na grande imprensa, no dia 07.09.1903, assinando X., comentando a chegada triunfal de Santos Dumont ao Rio, na coluna ‘A Cidade’, que se estendeu quase diariamente até março do ano seguinte”.<sup>88</sup> Essa atribuição de autoria teve naquele momento ar de novidade, uma vez que a biografia até então mais alentada e consistente do autor de *A alma encantadora das ruas*, a de Raimundo Magalhães Júnior,<sup>89</sup> publicada em 1978, não fazia qualquer menção à série. Rodrigues sustenta a mesma informação tanto na biografia que ele mesmo escreve, *João do Rio: uma biografia*, editada em 1996, quanto na reescrita do volume anterior, rebatizada *João do Rio: vida, paixão e obra*, de 2010. Embora Rodrigues não apresente nas três publicações um dado sequer que assegure a autoria de

---

Evangelista Gonçalves Zarco da Câmara era um dramaturgo e jornalista português.

<sup>87</sup> RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: catálogo bibliográfico, 1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*, p. 11.

<sup>89</sup> MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Paulo Barreto, tal assinatura foi aceita pela fortuna crítica posterior. Em 2015, Graziella Beting, ao organizar uma coletânea com obras do autor, na qual publica pela primeira vez em livro quatro artigos da série, reitera, em nota ao texto de estreia, a mesma informação:<sup>90</sup>

Este texto marca a estreia da coluna “A Cidade”, que será publicada na *Gazeta de Notícias* quase diariamente até março de 1904, sempre assinada por “X”. A autoria de Paulo Barreto era entretanto conhecida por seus leitores, como atestam a correspondência endereçada ao jornal ou comentários publicados em outros periódicos da época.<sup>91</sup>

O problema é que a informação, embora supostamente fundamentada em documentação jornalística, não vem seguida de qualquer citação que a comprove. Algo semelhante ocorre no volume organizado por Julia O'Donnell e Lara Jogaib,<sup>92</sup> o qual contempla a publicação integral da série. O nome João do Rio aparece como autor do livro sem que em nenhum momento, seja no prefácio ou em notas, as organizadoras forneçam algum dado que justifique a atribuição autoral.

Talvez o vínculo autoral entre “A Cidade” e Paulo Barreto tenha sido aventado por Rodrigues tendo em vista a possível coincidência cronológica entre a entrada do autor na *Gazeta de Notícias* e o surgimento da série, ou seja, o ano de 1903.

---

<sup>90</sup> Vale lembrar que Beting, de fato, publica o primeiro texto da série, pois, diferentemente do que afirma Rodrigues (op. cit.), a data de estreia não foi 7 de setembro de 1903, mas, sim, 31 de maio, como já mencionado no início deste ensaio. Cf. RIO, João do [Paulo Barreto]. *Crônica, folhetim, teatro*. 2. ed. Seleção e e apresentação de Graziella Beting. São Paulo: Carambaia, 2019. Cito a segunda edição, na qual os três volumes da primeira, de 2015, foram publicados em um único livro.

<sup>91</sup> BETING, Graziella. Nota. In: RIO, op. cit., 2019, p. 42.

<sup>92</sup> O'DONNELL, Julia; JOGAIB, Lara. Apresentação. In: RIO, João do [Paulo Barreto]. *A Cidade*. Organização, apresentação e notas de Julia O'Donnell e Lara Jogaib. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2017.

Acontece que a assinatura “Paulo Barreto” já havia aparecido anteriormente no jornal, em 21 de outubro de 1901, autografando o texto intitulado “Sobre *Poemas da Morte*”, uma resenha do novo livro de Emílio de Menezes. Se considerarmos a carreira de Barreto em diversas publicações periódicas até aquele momento – como em *A Tribuna*, *O Dia*, *O País*, *Correio Mercantil* e especialmente na folha de José do Patrocínio, *Cidade do Rio*, em que ele se notabilizou na atividade crítica, analisando obras literárias e de artes plásticas –, a breve incursão na *Gazeta* em 1901 parece apenas ter atestado o interesse do jornal em seu trabalho como crítico, e não como cronista, redator ou repórter, pelo menos no que diz respeito à veiculação de seu nome de batismo. Entretanto, ao que tudo indica, esse flerte inicial não teria sido suficiente para fixá-lo na *Gazeta*, o que realmente só se deu de modo efetivo em 1903, como se vê na atribuição que lhe coube no velório de sepultamento do escritor Valentim Magalhães:<sup>93</sup> “representou a *Gazeta de Notícias*, o nosso colega Paulo Barreto”.<sup>94</sup> Embora o texto não conte com a sua assinatura, as informações do evento ali veiculadas não teriam outra fonte senão o próprio Barreto, que, nesse sentido, não só representou o jornal como exerceu a função de repórter.

Tal função não teria sido diferente na série que ele assinou com o pseudônimo João do Rio, “A Vida do Rio”, constituída de quatro artigos – “O Prefeito”, “A Irmã Paula”, “Perfil de Ministro” e “A Nova Escola de Belas Artes” –,<sup>95</sup> publicados, respectivamente, nos dias 3, 10, 17 de maio e 11 de agosto – com exceção do último, todos anteriores ao início de “A Cidade”. A

---

<sup>93</sup> Escritor e jornalista carioca, autor do romance *Flor de sangue* (1897), faleceu em 17 de maio de 1903.

<sup>94</sup> MAGALHÃES, Valentim. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 139, p. 1, 19 maio 1903.

<sup>95</sup> Na rubrica do último artigo, em vez de “A Vida do Rio”, consta “A Vida no Rio”.

série consiste em reportagens, com base em entrevistas<sup>96</sup> e apresentadas por meio de diálogos, a respeito de personalidades e espaços emblemáticos do cotidiano carioca. Esse molde, embora em viés satírico, já vinha sendo adotado pela *Gazeta de Notícias* desde o retorno, em 1º de janeiro de 1902, da coluna “Engrossa”, da qual Olavo Bilac era o principal redator.<sup>97</sup> João do Rio teria incorporado o molde na nova série, desenvolvendo-o depois em praticamente toda a sua produção do período, culminando nas duas mais famosas reportagens do autor, “As Religiões no Rio”, de 1904, e “O Momento Literário”, de 1905, ambas publicadas posteriormente em livro. Em suma, se, por um lado, a efetiva incorporação de Paulo Barreto na *Gazeta de Notícias* em 1903 o afastou do campo discursivo da crítica de artes, por outro o aproximou do corpo a corpo da reportagem, gênero jornalístico ao qual a série “A Cidade” não se filiava. Claro que, a princípio, nada disso necessariamente impediria Barreto de atuar em diversas frentes e assinar textos de modalidades distintas, no entanto há outros indícios que podem nos ajudar no tratamento da questão autoral.

O primeiro desses indícios diz respeito a um dado circunstancial: Paulo Barreto esteve fora da cidade do Rio de Janeiro entre os dias 9 de dezembro de 1903 e 1º de janeiro de 1904. Ele foi enviado a Curitiba para cobrir as comemorações do jubileu de elevação do Paraná à categoria de província. Durante a sua permanência na capital paranaense, remeteu à *Gazeta* diversos textos sobre o evento, que foram em sua maioria publicados sob a rubrica “Jubileu do Paraná”. No decorrer de

---

<sup>96</sup> *Interview* ou entrevista é um gênero jornalístico no qual, ao elaborar a notícia, o repórter coleta informações por meio do depoimento de pessoas direta ou indiretamente envolvidas com os fatos que estão sendo por ele apurados. Na redação final da matéria, a entrevista pode ser transcrita, mantendo, assim, *ipsis verbis*, as falas dos interlocutores, ou não, servindo, nesse caso, apenas de fonte informativa.

<sup>97</sup> É interessante notar que X., Y. e Z. foram pseudônimos empregados tanto na coluna “Engrossa” quanto na que a antecedeu, “Casa de Doidos”.

seu afastamento, “A Cidade” foi publicada cinco vezes. Desse conjunto, destacaremos dois artigos. O primeiro deles é o que apareceu estampado logo após a viagem, em 11 de dezembro, no qual o cronista alude à transcrição, veiculada pela própria *Gazeta* no dia anterior, de um artigo de 1844 do jornal lisbonense *O Panorama*, no qual este já sustentava a necessidade de abertura de uma via que ligasse o bairro da Prainha ao Passeio Público, sugestão antiga que o cronista imediatamente associa à coetânea construção da Avenida Central. Nessa data, Barreto já se encontrava no navio rumo ao porto de Paranaguá, onde desembarcaria no dia 12.

No segundo artigo, de 18 de dezembro, o cronista comenta as inundações decorrentes das intensas chuvas que caíram no Rio de Janeiro no dia anterior. Embora essa informação pudesse ter sido enviada a Paulo Barreto por telégrafo, seria muito pouco provável que ele redigisse um texto e o enviasse em tempo hábil para ser impresso no dia 18, ainda mais em se tratando de um jornal matutino: uma vez que as notícias oriundas de transmissões telegráficas eram estampadas apenas no dia seguinte, esse hipotético artigo teria de ser transmitido à redação ainda no dia 17. No entanto, como aparece informado na seção “Telegramas” da *Gazeta de Notícias* do próprio dia 18, com data de 17 – “a comissão da imprensa voltou hoje da excursão ao interior [do Paraná] [...] Três dias passou a comissão percorrendo a via férrea”<sup>98</sup> –, é possível constatar que Barreto esteve viajando até a referida data, talvez lhe restando apenas o tempo necessário para transmitir as informações que constam das notas telegráficas – além da citada, aparecem mais duas, uma ainda sobre a mesma viagem e outra sobre a chegada de duas filarmônicas em Curitiba para participação no evento comemorativo e o expresso que no dia seguinte buscaria os convidados recém-chegados ao porto de Paranaguá.

---

<sup>98</sup> TELEGRAMAS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 18 dez. 1903.



O segundo conjunto de indícios é de ordem textual e alude à possível idade do autor de “A Cidade”. No artigo de 5 de junho de 1903, comentando “os melhoramentos” realizados pela Prefeitura no Passeio Público, que o tornaram um espaço novamente frequentado pelas famílias, inclusive à noite, o cronista sugere que o resultado da intervenção governamental corresponde ao resgate de um passado por ele mesmo vivenciado: “Antigamente, sim. Houve tempo em que as famílias cariocas prezavam aquele sereno refúgio, à sombra das grandes árvores folhudas. *Eu ainda sou da época* em que, nas longas mesas de pedra da rua que ladeia o terraço, se faziam convescotes alegres”.<sup>99</sup> No texto de 7 de setembro, comparando a situação do presente com a do passado com base na comemoração do dia da Independência, o redator escreve:

Não faltará hoje quem se lembre com saudade das festas, com que antigamente era celebrado o *Sete de Setembro* nesta heroica cidade. Francamente, eu, *que apesar de não ser muito maduro, ainda sou do tempo dessas festas*, não vejo motivo para tais saudades.<sup>100</sup>

Dias depois, em 12 de setembro, ao reportar-se à notícia da conclusão de um prédio que se encontrava abandonado desde “os remotos e ominosos tempos em que o famoso déspota D. Pedro II oprimia este país com sua inominável tirania, comendo canja, estudando hebraico e observando a passagem de Vênus pelo disco solar”,<sup>101</sup> o cronista recorda-se da época em que o início de sua construção era promessa de uma nova maternidade na Praia da Lapa: “Há cerca de quinze anos, passeava eu por ali, em companhia de um inglês, que me perguntou: ‘— Que é aquilo?’ — E eu, inchando as bochechas,

---

<sup>99</sup> A CIDADE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 156, p. 1, 5 jun. 1903 (grifos nossos).

<sup>100</sup> Idem, n. 250, p. 2, 7 set. 1903 (o segundo grifo é nosso).

<sup>101</sup> Idem, n. 255, p. 2, 12 set. 1903.

respondi: ‘Ah! aquilo é um belo edifício que estamos construindo para a Maternidade!’”<sup>102</sup>

No texto já mencionado do dia 18 de dezembro, sobre as fortes chuvas na capital federal, o redator, assinalando os históricos problemas de infraestrutura da cidade responsáveis pelas contínuas enchentes, anota: “As pessoas que me viram nascer, dizem que, no dia d’esse glorioso sucesso (hum!...) houve no Rio de Janeiro um[a] inundaçāo como a de ontem. Há quase quarenta anos!...”<sup>103</sup>

Um outro indício de ordem textual consiste na menção ao nome “João do Rio” não como aquele que enuncia o relato, mas como alguém com quem o redator teria compartilhado a situação que lhe serviu de mote para a redação da crônica. Isso ocorre uma única vez, no artigo de 20 de março de 1904, quando, recriminando as más condições dos teatros cariocas, especialmente um situado na Rua do Espírito Santo,<sup>104</sup> o cronista relata as agruras por ele aí enfrentadas ao lado do “companheiro João do Rio”<sup>105</sup> para assistir ao espetáculo estrelado por Cinira Polônio.

Em suma, considerando que Paulo Barreto parecia ter sido contratado pela *Gazeta de Notícias* para atuar na produção de reportagens, como a que o levou ao Paraná durante quase um mês, enquanto “A cidade” continuava sendo publicada atenta aos eventos imediatos do cotidiano carioca; que ele tinha, à época, 22 anos, e não aproximadamente 40, como parecia ser a idade do autor da série; e que a presença de seu então mais

---

<sup>102</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>103</sup> Idem, n. 352, p. 2, 18 dez. 1903.

<sup>104</sup> Embora o autor só mencione os nomes da rua do teatro, Espírito Santo, e da atriz do espetáculo, acreditamos tratar-se do Teatro Recreio Dramático e da encenação da revista de costumes *Cá e lá...*, de Bandeira de Gouveia e Tito Martins, montada pela companhia Dias Braga, cuja estreia se deu em 15 de março de 1904. Cf. GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, n. 75, p. 6, 15 mar. 1904.

<sup>105</sup> A CIDADE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 80, p. 2, 20 mar. 1904.

recente pseudônimo no corpo do texto torna difícil identificá-lo como o responsável pela enunciação textual, podemos deduzir que Paulo Barreto não é o autor da série “A Cidade”.

### **“A Cidade”: a crônica como um prontuário médico-teológico**

O primeiro artigo de “A Cidade” é uma espécie de carta de intenções, na qual o cronista procura estabelecer os parâmetros que norteariam a série. Logo no início ele escreve: “A convalescença é um segundo nascimento”.<sup>106</sup> Segue-se, então, a explicação dessa sentença por meio da descrição das atitudes de um convalescente próximo de sua recuperação: em um quarto qualquer, o doente desperta, levanta, caminha lentamente até a janela, buscando se readaptar ao meio circundante, “renasce, enfim, para o mundo e para a alegria de viver”.<sup>107</sup> Entretanto esse renascimento requer cuidados, sem os quais o doente pode ter “recaídas”.<sup>108</sup> Daí a importância não só da intervenção médica como também do zelo dos familiares. Essa cena de alcova pode ser entendida como um quadro de base alegórica cujo significado é apresentado no parágrafo subsequente:

Esta boa cidade do Rio de Janeiro é uma convalescente... A moléstia foi grave e longa: moléstia perigosa, sem grandes crises de febre, e caracterizada por um marasmo podre, por um desses comas profundos que são o vestibulo da morte. Nessa inconsciência, nesse torpor, nessa caquexia moral, andou a pobre arrastando a vida por um século triste.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Idem, p. 2, 31 maio 1903. Procuro interpretar “A Cidade” tendo em vista a proposta de Richard Sennett em seu instigante livro, *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2020, p. 13.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>108</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>109</sup> Idem, *ibidem*.

Se o Rio de Janeiro adoeceu no “século triste”, ou seja, o século XIX, outra cidade brasileira progrediu a todo o vapor: São Paulo.<sup>110</sup> Essa situação começa a ser revertida e a doença a ser paulatinamente debelada, a partir do momento em que médicos, depois de apresentarem um diagnóstico preciso, aviam a receita certa: com Rodrigues Alves na Presidência da República e Pereira Passos na Prefeitura do Rio de Janeiro, iniciam-se as obras de reforma do centro da capital federal. Cabia então aos familiares cuidar das possíveis “recaídas”. Daí o objetivo da série “A Cidade”:

Esta seção da *Gazeta* vai acompanhar de passo em passo, o trabalho de renascimento. Um aviso, um conselho, um reparo, uma censura, um elogio – tudo haverá, de quando em quando, nesta curta e sóbria coluna. Os médicos têm bastante competência: mas nunca é demais a solicitude de um filho carinhoso.<sup>111</sup>

No interior da alegoria médica da cidade, o cronista exerce a função diligente de um “filho carinhoso”. Contudo não se trata apenas de cuidar das intervenções urbanas embutidas nas reformas empreendidas pelos novos governantes – médicos, segundo a metáfora. Embora essa postura esteja delineada no texto inaugural, vê-se que, na continuação da série, o alcance da diligência é maior, atingindo outras esferas sociais para além da administração pública. Ou seja, trata-se de defender as políticas governamentais adotadas e, ao mesmo tempo, de indicar os déficits civilizacionais da cidade do ponto de vista tanto de sua configuração urbana – em geral, fruto das más gestões passadas –, quanto dos hábitos e costumes de seus habitantes que o cronista julga anacrônicos.

---

<sup>110</sup> Em vários momentos da série, a capital paulista aparece como modelo de progresso a ser seguido, muitas vezes ao lado de Paris e Buenos Aires.

<sup>111</sup> Idem, *ibidem*.

A alegoria médica da cidade mostra-se ainda mais significativa quando se atenta para o início do texto. Retomemos a abertura: “A convalescença é um segundo nascimento”. As analogias constituídas entre os termos dos pares doente/cidade, médico/governantes, remédio/reforma poderiam ser suficientes para o desenho alegórico pretendido, mas apenas se o cronista estivesse limitado à dimensão médica da alegoria: o renascimento que ele intenta acompanhar no decorrer da série supõe também uma outra dimensão, a teológica. Como se sabe, renascimento não é sinônimo de convalescença, daí a importância da predicação nova, importância que se mostra ainda maior do que a do próprio termo a ser definido, pois fortemente arraigada na tradição cristã-católica. Nesta, o sentido de renascer é constantemente vinculado ao sacramento do Batismo. De acordo com o *Catecismo da Igreja Católica*, o “Batismo é o sacramento da regeneração pela água na Palavra”, cujo rito de mergulhar a pessoa na água “simboliza o sepultamento do catecúmeno na morte de Cristo, da qual com Ele ressuscita como ‘nova criatura’”.<sup>112</sup> O Batismo “constitui o nascimento para a vida nova em Cristo”,<sup>113</sup> e este “nascimento a partir da água e do Espírito” é condição indispensável para alcançar o “Reino de Deus”<sup>114</sup> e a “bem-aventurança eterna”.<sup>115</sup> Como “banho que purifica, santifica e justifica”,<sup>116</sup> liberta o ser humano “do pecado e de seu instigador, o Diabo”,<sup>117</sup> concedendo assim ao neófito a salvação.

Voltando ao texto da série, é a reforma que, segundo o cronista, concede à cidade a sua salvação: “A boa cidade está

---

<sup>112</sup> CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 2000, p. 340.

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*, p. 354.

<sup>114</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*, p. 350.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 344.

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, p. 345.

salva. Está salva... se não tiver uma ‘recaída’”.<sup>118</sup> O empreendimento reformista poderia então ser pensado como análogo ao ritual do Batismo, o qual naquele momento encontrava-se em estágio inicial, pois o ápice celebratório dependeria ainda da imersão na, ou aspersão da água batismal, no caso, quando as intervenções urbanísticas estivessem concluídas e fossem, finalmente, inauguradas. Lembremos que, em 1903, os trabalhos estavam apenas começando.<sup>119</sup> Nesse sentido, era necessário cuidar de todo o processo de preparação para o Batismo, função que coube ao cronista exercer quase diariamente, mesclando o procedimento precípua da crônica de registro do cotidiano da cidade com a liturgia católica desse sacramento.

A correspondência entre a medicina e a doutrina cristã é de longa data. Afora as passagens bíblicas em que Jesus Cristo aparece em atividades de cura, semelhantes às de um médico,<sup>120</sup> Francisco de Melo e Franco, em seu livro *Medicina teológica*, publicado em 1794, propõe, ao tratar do sacramento da Penitência, que os confessores, embora exercendo no mesmo ato sacramental diferentes “ofícios” – “o de pai, de juiz, de doutor e de médico” –, deveriam privilegiar o ofício de médico, uma vez que este “compreende todos os outros”, afinal

[...] ser médico quer dizer um sujeito que examina seu enfermo com cuidado, combina com atenção as circunstâncias da culpa, julga da sua causa com inteireza, ensina com brandura tudo

---

<sup>118</sup> A CIDADE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 151, p. 2, 31 maio 1903.

<sup>119</sup> Rodrigues Alves só assume a Presidência da República em novembro de 1902 e nomeia o novo prefeito da capital federal, Pereira Passos, no mês seguinte.

<sup>120</sup> O *Catecismo da Igreja Católica*, aludindo a essas passagens bíblicas, especialmente às do Evangelho Segundo São Marcos, com intuito de justificar os dois sacramentos da cura, o da Penitência e o da Unção dos Enfermos, diz sobre Jesus Cristo: “médico de nossas almas e de nossos corpos”. Cf. CATECISMO, op. cit., p. 391.

quanto o penitente deve fazer para evitar seus pecados, prescreve os remédios necessários para os curar, e mesmo procura com afeto estes remédios – e eis aqui exercitado com o ofício de médico também o de juiz, de doutor e de pai.<sup>121</sup>

Mas lembremos: o cronista não se refere apenas à cura, e sim a um “segundo nascimento”, à possibilidade de uma existência nova assegurada pela condição igualmente nova de bem-aventurança absolutamente contrária à condição anterior. Ou seja, não se trata de recuperar o estado prévio à enfermidade na suposição de que lá, naquela época, vivia-se com plena saúde; trata-se, sim, de sepultar toda essa existência pregressa, por definição doentia e viciosa, o que faz da reforma uma tarefa ao mesmo tempo material (médica), porque cuida dos corpos da cidade e do cidadão, e moral (religiosa), porque corrige hábitos e costumes. E qual seria o principal ingrediente dessa nova condição, na perspectiva adotada pelo cronista de “A Cidade”, capaz de operar esse renascimento?

O conceito-chave aqui é civilização. É ele que, até mesmo quando não textualmente mencionado, permeia todas as 112 crônicas da série. Segundo o cronista, civilização é o que se caracteriza “pelo conjunto de melhoramentos que concorrem para o bem-estar dos cidadãos e a fortuna e a glória das pátrias”, além de ser responsável pela promoção de “inestimáveis conquistas morais e materiais”.<sup>122</sup> São três as condições de que uma cidade precisa para proporcionar aos seus cidadãos esse bem-estar: higiene, conforto e prosperidade material. Em artigo da série publicado em 25 de junho de 1903, ao comentar o lançamento da pedra fundamental do novo Mercado Municipal, dialogando com um leitor ciente das “maravilhosas descrições dos mercados centrais [...] da maior

---

<sup>121</sup> FRANCO, Francisco de Melo e. *Medicina teológica*. São Paulo: Giordano, 1994, p. 10.

<sup>122</sup> GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, n. 199, p. 2, 18 jul. 1903.

urbe do mundo”, no caso, Paris, descrições essas realizadas por Émile Zola em seus romances, o cronista escreve:

A civilização de um povo não se mostra apenas na sua literatura, na sua arte, na sua ciência. Literatura, arte e ciência são os capitéis da alta colunata do aperfeiçoamento humano. Por mais prosaica e chata que seja a asseveração, é preciso ter a coragem de declarar que não tem o direito de possuir poetas, pintores e homens de ciência o povo que não possui higiene, conforto e prosperidade material. Antes de ter academias, é preciso ter limpeza; antes de ter poemas épicos, é preciso ter conforto; antes de ter salões de recepção, é preciso ter cozinha e esgotos; antes de ter artistas, é preciso ter... banho! Neste particular, o Rio de Janeiro ainda é... um mendigo.<sup>123</sup>

Mais adiante, a mendicidade da então capital federal é creditada pelo cronista à má governança do passado, seja ela monárquica ou republicana:

O Brasil tem sido a sede da parolagem – a começar por um imperador que estudava hebraico enquanto o povo morria de febre amarela nos “cortiços”, e a continuar por uma República, que criava régulos provinciais e Demóstenes de arribação, enquanto a capital do país tinha, no estrangeiro, a fama de ser [...] o foco de todas as pestes.<sup>124</sup>

Por esse prisma, a condição do Rio de Janeiro é fruto da permanência do passado. É como uma herança, cuja origem talvez remontasse ao período colonial, e que, perpetuando-se pelo século XIX, acabaria ecoando no início do XX. Em crônica de julho de 1903, o cronista abre com uma citação do livro *Notas dominicais tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos anos de 1816, 1817 e 1818*, do comerciante francês Louis-

---

<sup>123</sup> Idem, n. 176, p. 2, 25 jun. 1903.

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*.



François Tollenare,<sup>125</sup> em que este descreve o brasileiro das primeiras décadas do século XIX como alguém que não tinha o hábito de trocar de roupa quando acordava, permanecendo o resto do dia de ceroula, fumando, repousando na rede e fazendo as suas refeições com a mão. Esse perfil apresentado por Tollenare serve ao cronista de mote para a seguinte reflexão: “De 1818 até hoje, correu menos de um século. E se em menos de um século progredimos tanto, que já nos causa espanto ou nos provoca o riso aquele quadro, é justo esperar que com mais meio século de vida nós subamos ao pináculo do monte da civilização”.<sup>126</sup> Se considerarmos que esse progresso nada deve à atuação administrativa dos governos oitocentistas, todo o esforço de renascimento cai na conta da promessa anunciada pela reforma em curso.

Nesse sentido, promover a civilização da cidade é a operação basilar que torna possível a realização da dupla tarefa, material e moral, da Reforma. Poderíamos destacar aqui inúmeras passagens que exemplificam bem aspectos de ambas as tarefas, mas por uma questão de espaço, vamos nos limitar a dois exemplos. Do ponto de vista material/médico, remetemos à crônica de 23 de setembro de 1903. O texto é sobre a construção do novo calçamento da Rua Direita, atual Primeiro de Março, rua “esburacada e suja, – que como o inferno, só era calçada... de boas intenções”.<sup>127</sup> A magnificência do projeto permitia ao cronista antever uma transformação significativa nos homens de negócios que ali circulavam, pois “o calçamento faz o

---

<sup>125</sup> Há uma edição brasileira de 1905, traduzida por Alfredo de Carvalho e prefaciada por Oliveira Lima, que, tudo indica, foi a primeira em livro, embora parcial, pois restrita à viagem ao Brasil, especificamente ao Recife. Cf. TOLLENARE, Louis-François. *Notas dominicais tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos anos de 1816, 1817 e 1818*. Trad. Alfredo de Carvalho. Recife: Empresa do Jornal do Recife, 1905.

<sup>126</sup> GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, n. 198, p. 1, 17 jul. 1903.

<sup>127</sup> Idem, n. 266, p. 2, 23 set. 1903.

transeunte”.<sup>128</sup> O argumento baseia-se no fato de que todo o transeunte concentrado em seus afazeres caminha “habitualmente de cabeça baixa, olhando o solo”.<sup>129</sup> Consequentemente ele teria “sensações alegres e tranquilas” se esse solo estivesse limpo, calçado e plano; do contrário, se fosse cheio de buracos, lama etc., o transeunte teria “mau humor, aborrecimento e asco”.<sup>130</sup> Com o calçamento pronto, o efeito terapêutico não seria outro se não o da melhoria dos negócios e enriquecimento de todos. Uma vez que a correlação entre materialidade urbana e corpo humano não supõe qualquer mediação, a Reforma torna-se absolutamente necessária para o renascimento físico-mental do cidadão.

Já do ponto de vista moral/religioso, destacamos a organização de um entretenimento oficial – uma vez que a comissão organizadora do evento era presidida pelo próprio prefeito Pereira Passos – que mobilizou a opinião pública durante várias semanas: a Batalha de Flores. O evento consistiu em um desfile no Campo de Santana em que cada participante trazia o seu veículo enfeitado com flores, tendo em vista dois objetivos: ser julgado pela beleza do ornamento utilizado e participar de uma batalha na qual flores seriam atiradas entre os participantes. O evento contou também com barracas, quiosques e apresentações de bandas musicais; contou ainda com a participação de figuras ilustres: além do prefeito, estiveram presentes o presidente Rodrigues Alves, alguns ministros, os escritores Olavo Bilac e Raul Pederneiras e o diplomata português João Camelo Lampreia. A reação do cronista de “A Cidade” ao evento foi de total otimismo: “Uma Batalha de Flores? Em agosto? Na praça da República? – Ponhamos luminárias na alma, e regozijemo-nos”.<sup>131</sup> Mais

---

<sup>128</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>129</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>130</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>131</sup> Idem, n. 194, p. 1, 9 jul. 1903.

adiante, o cronista retoma o tema e, após repreender aqueles que questionavam o alto custo da ornamentação dos veículos, assinala:

Vamos, meus amigos! Preparai-vos para a grande batalha de flores... o dinheiro só é amável e nobre, quando serve para desenvolver a civilização e criar prazeres apurados e finos. O dinheiro, bem gasto, é um elemento de progresso moral; metido nos pés-de-meia, é uma coisa asquerosa, um elemento de desmoralização!<sup>132</sup>

No caso, intervenções como essa, que não estavam associadas às modificações da materialidade urbana, produziriam certos efeitos comportamentais: “criar prazeres apurados e finos”, no modo como a população ocuparia os mais variados espaços de socialização, permitiria a correção de costumes indesejados do passado, uma vez que seria capaz, por exemplo, de incentivar as famílias a trocarem a “mania janeleira”,<sup>133</sup> isto é, o hábito de ficar à janela tediosamente fofocando e olhando a paisagem, por passeios idílicos em civilizados parques e jardins. Do ponto de vista moral, tratava-se de transformar o mero habitante fechado em seu espaço domiciliar, acostumado à maledicência de alcova, em um cidadão polido, apto a interagir nos espaços públicos.

Em suma, a dupla tarefa da Reforma consistia na promessa de sepultamento de todo o passado representado, como diz o cronista, pelo “século triste”, para a cidade renascer em existência nova no “pináculo do monte da civilização”. Como modo textual de contribuição para esse processo, o cronista faz da série uma espécie de prontuário médico-teológico por meio do qual pretende diariamente dar conta dos desvios de

---

<sup>132</sup>Idem, n. 208, p. 2, 27 jul. 1903.

<sup>133</sup> Idem, n. 271, p. 2, 28 set. 1903.

tratamento. Como ele mesmo crê, “daqui a bocadinho estaremos civilizados...” ou devidamente curados.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Idem, n. 198, p. 2, 17 jul. 1903.

## Formas de Representação no Jornalismo: a Crônica Brasileira em 1907

### Introdução

Em 11 de agosto de 1907, com o pseudônimo Joe, João do Rio dava início, na *Gazeta de Notícias*, à série de crônicas intitulada “Cinematógrafo”. Ocupando a primeira página da edição dominical de uma das mais importantes folhas cariocas da época, a série assinalava o momento em que João do Rio era promovido ao posto de principal cronista da *Gazeta*. Como se sabe, após a aposentadoria de Machado de Assis, em 1897, o cargo vinha sendo ocupado por Olavo Bilac. Naquela oportunidade, a *Gazeta* parecia interessada no processo de renovação de sua diretriz jornalística. Além de investir em novos aparatos tecnológicos – a data de início do “Cinematógrafo” foi também a de estreia da publicação de gravuras coloridas em suas páginas –, o jornal parecia empenhado em mudar os seus quadros de redatores. João do Rio havia feito um grande sucesso com as reportagens realizadas anos antes, especialmente “As Religiões no Rio” (1904) e “O Momento Literário” (1905). Sobretudo na primeira, é possível perceber a configuração de um campo inédito para o jornalismo da época, mais voltado para a notícia e a investigação jornalística com a presença efetiva do repórter em cena. É bem provável que o desempenho apresentado pelo autor de *A bela madame Vargas* o tornasse, aos olhos dos proprietários da *Gazeta*, a figura mais representativa desse novo jornalismo que começava a se impor no início do século XX.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> João do Rio tinha apenas 23 anos quando a série “As Religiões no Rio” foi publicada.

Além disso, a proposta da série “Cinematógrafo” coadunava-se com as mudanças ocorridas nas práticas culturais do período, especialmente no campo do entretenimento. A representação imagética do movimento por meio de dispositivos mecânicos era um fenômeno que vinha se desenvolvendo no Brasil pelo menos desde 1894, quando os primeiros aparelhos de Thomas Edison desembarcaram no Rio de Janeiro. Dois anos depois, com a entrada em cena do equipamento dos irmãos Lumière, a cinematografia adquiriu autonomia e amplitude.<sup>136</sup> Em aproximadamente uma década, os pequenos espetáculos cinematográficos espalhados pela cidade, apresentados em salas ou teatros alugados, passaram a ocupar grandes espaços destinados unicamente a esse fim e quase todos concentrados, a partir de 1907, na recém-inaugurada área nobre da cidade: a Avenida Central. A mais emblemática obra da administração do presidente Rodrigues Alves no Rio de Janeiro tornou-se o principal palco da cinematografia, recebendo, apenas entre agosto e dezembro de 1907, sete novos estabelecimentos: o Grande Cinematógrafo Parisiense, o Cinematógrafo Pathé, o Cinematógrafo Paraíso do Rio, o Pavilhão Universal, o Cinematógrafos Modernos e o Universal Animatógrafo.<sup>137</sup> Como veremos adiante, João do Rio procurou captar, em sua série na *Gazeta*, essa nova dinâmica cultural da reformulada capital da República.

Nesse sentido, 1907 pode ser visto como um ano significativo para o desenvolvimento da crônica no Brasil. Daí o nosso interesse em investigar a produção do período por meio da comparação entre os exemplares do gênero divulgados em

---

<sup>136</sup> Ao leitor interessado nas primeiras manifestações da cinematografia no Rio de Janeiro, conferir o primeiro ensaio da presente coletânea, “Cinematografia e imprensa no Rio de Janeiro da *Belle Époque*”.

<sup>137</sup> Não apenas os cinematógrafos como também as empresas jornalísticas estavam mudando as suas sedes para a nova avenida: *O País*, em 1904; *Jornal do Brasil* e *Jornal do Comércio*, em 1910.

cinco grandes jornais da época: além da *Gazeta de Notícias*, o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil*, *O País* e *A Notícia*.<sup>138</sup> Em face da importância, já aqui assinalada, da série “Cinematógrafo”, optamos por tomá-la como base comparativa.

Como se pode perceber na lista dos periódicos selecionados, não incluímos as revistas ilustradas, como *A Rua do Ouvidor*, *Kosmos*, *Fon-Fon*, entre outras, embora elas também publicassem crônicas. O privilégio concedido à chamada grande imprensa<sup>139</sup> deve-se, em primeiro lugar, ao fato de ela ser diária, conseqüentemente encontrando-se mais próxima da cronologia dos acontecimentos que apareciam divulgados em suas páginas; em segundo, à grande variedade discursiva encontrada nela, com especial destaque ao discurso noticioso que, como veremos, tinha uma articulação direta com a crônica; por fim, à possibilidade de se considerar a maior amplitude do público leitor, menos especializado do que, em geral, o público das revistas.

## A crônica oitocentista

Antes de analisar o conjunto das crônicas do início do século XX, gostaríamos de apresentar, sumariamente, para efeito de comparação, duas amostras do gênero do século XIX. A primeira é o texto de estreia da série “A Semana”, publicado

---

<sup>138</sup> Embora o *Jornal do Comércio* fosse um dos mais importantes periódicos da época, não o incluímos no *corpus*, pois a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional não possui a parte referente ao período por nós analisado.

<sup>139</sup> “Grande imprensa”, segundo Juarez Bahia, “corresponde aos maiores jornais e revistas, publicados empresarialmente e solidamente estabelecidos, com influência política e social”. O termo já era empregado no início do século XX, como se pode ler no *Almanaque Garnier*, referindo-se à entrada de João do Rio na *Gazeta de Notícias*: “Em 1903 entrou [João do Rio] para a grande imprensa depois de um pequeno silêncio”. Cf. BAHIA, Juarez. *Dicionário de jornalismo: século XX*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010, p. 177; ALMANAQUE Brasileiro Garnier: para o ano de 1907. Rio de Janeiro: Garnier, 1907, p. 324.

a 12 de dezembro de 1852, no rodapé do *Jornal do Comércio*, sob a rubrica “folhetim”. O autor, poeta e advogado, Francisco Otaviano, era um dos principais homens de letras do período. O artigo aparecia dividido em seis partes numeradas. Logo na primeira, Otaviano procurava sintetizar a sua proposta com certa dose de lirismo: “Céu azul, manhã serena, coração folgado... Conversemos. Conversemos sobre modas, bailes, teatros, romances, salões, música, poesia. Conversemos sobre política”.<sup>140</sup> Os outros cinco itens abordavam, na ordem, os seguintes temas: as eleições gerais; os bailes de fim de estação; a inauguração, em Botafogo, do Hospício dos Alienados; a apresentação de *Lúcia de Lammermoor*, de Donizetti e Cammarano, juntamente com o “furo” de Mme. Stoltz; e, por fim, uma reflexão lírica que culminava com a transcrição de um poema chamado “Fugido”.

Em cada item, Otaviano utilizou diferentes estilos para se adequar ao tema abordado. Na política, apesar de uma ironia aqui e ali, o tratamento do texto foi mais grave, assim como na notícia da inauguração do Hospício. Na esfera do mundo elegante, o estilo desanuviado prevaleceu, dando margem a digressões sentimentais em um tom quase confessional. Publicado aos domingos, o texto, como o título da série sugeria, tinha caráter hebdomadário, logo pretendia dar conta dos acontecimentos mais relevantes da semana – alguns deles com a presença do próprio folhetinista em cena, como no caso da ópera de Donizetti e Cammarano. No entanto, podia também incluir temas mais subjetivos, sem comprometimento com os fatos semanais, como se observa no último item, no qual o folhetinista transcreve um poema do “volume inédito de poesias de um estudante que conheci em S. Paulo”.<sup>141</sup> José de Alencar, defendendo-se da crítica de Joaquim Nabuco em

---

<sup>140</sup> OTAVIANO, Francisco. A semana. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 342, p. 1, 12 dez. 1852.

<sup>141</sup> Idem, *ibidem*.



renhida polêmica travada no ano de 1875, talvez tenha fornecido a melhor síntese do que era o folhetim-crônica até aquele momento: “o meu crítico, dando ainda uma vez prova de sua ingenuidade, chama o folhetim uma salada, e taxa-lhe como defeito seus maiores realces: a variedade do assunto e a volubilidade do estilo”.<sup>142</sup>

Esse padrão de escrita folhetinesca permaneceu durante quase toda a segunda metade do século XIX, nas penas de José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim de França Junior, entre outros. Nas décadas de 1880 e 1890, com o aparecimento das séries “Bons Dias!” e “A Semana” na *Gazeta de Notícias*, ambas de Machado, é que se percebe certa mudança no referido padrão, na qual se destacam o encurtamento do texto e a maior ênfase nos comentários em uma dicção mais ensaística, com significativa redução da quantidade de temas abordados pelo cronista. Um texto tematicamente menos variado e estilisticamente menos volúvel, segundo terminologia alencariana.

Para exemplificar essa mudança, que corresponde à segunda amostra referida, gostaríamos de apresentar uma crônica de Machado de Assis de “A Semana”, série que saiu na *Gazeta de Notícias* entre 1892 e 1897, sendo a última escrita pelo autor de *Dom Casmurro*. Nesse período, Machado já era um escritor consagrado. Os textos da série vinham estampados na edição de domingo, dispostos na primeira coluna da página de abertura do jornal. A crônica escolhida foi impressa em 26 de novembro de 1893. O assunto que dominava a opinião pública

---

<sup>142</sup> ALENCAR, José de. Às quintas 2. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Brasília: UnB; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 77-81. Neste momento da polêmica, a discussão girava em torno da série folhetinesca “Ao Correr da Pena”, produzida por Alencar no *Correio Mercantil* entre 1854 e 1855.

naquele momento era a Revolta da Armada.<sup>143</sup> Desde 7 de setembro, um dia após o início dos conflitos, a *Gazeta* dedicava uma rubrica diária exclusivamente ao tema, “A Revolta”, procedimento também adotado por outros grandes jornais da época, como *O País* e o *Diário de Notícias*. No texto, o cronista se mostrava enfasiado com a ausência de novidades, reiterada pelos jornais que estavam à sua disposição para leitura e que traziam

[...] as mesmas notícias locais e estrangeiras, os furtos do Rio e de Londres, as damas da Bahia e de Constantinopla, um incêndio em Olinda, uma tempestade em Chicago, as cebolas no Egito, os juízes de Berlim, a paz de Varsóvia, os *Mistérios de Paris*, a *Lua de Londres*, o *Carnaval de Veneza*.<sup>144</sup>

Apesar do suposto fastio, o cronista prossegue a leitura dos diários até se deparar com uma notícia inusitada: na Grécia, um deputado foi preso por fazer parte de um grupo de salteadores. O cronista inicia então uma reflexão extremamente mordaz acerca da contradição do exercício simultâneo de ambos os ofícios: ser ao mesmo tempo aquele que legisla e que infringe as leis. Sem nos aprofundarmos na leitura da crônica, convém assinalar que Machado, apesar da quantidade de notícias que poderia abordar, inclusive sobre a histórica Revolta, optou por desenvolver um texto monotemático e reflexivo, distante da orientação hebdomadária característica da produção da segunda metade do século XIX.

Talvez essa nova forma de escrita se deva à percepção machadiana de uma mudança na própria dinâmica do jornalismo, especialmente a partir da década de 1870. Com o incremento industrial proporcionado pelas novas tecnologias

---

<sup>143</sup> Rebelião deflagrada em 1893 por setores da Marinha brasileira contra o governo do então presidente da República, o marechal Floriano Peixoto.

<sup>144</sup> ASSIS, Machado de. A Semana. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 328, p. 1, 26 nov. 1893.

(telégrafo, máquinas rotativas etc.), possibilitando o aumento do número de páginas para além das quatro tradicionais; a ampliação exponencial das tiragens; o crescimento da especialização do trabalho jornalístico, com a atuação cada vez mais central dos repórteres; a afirmação de novos domínios discursivos, como o noticiário e a reportagem; o crescente uso de ilustrações, inclusive fotografia, o jornalismo finissecular deixava de ser artesanal, doutrinário e opinativo para se tornar paulatinamente empresarial, informativo e noticioso. A crônica de meados do século XIX, apesar de apresentar viés preponderantemente opinativo, tinha também caráter noticioso, sobretudo quando discorria sobre assuntos de entretenimento, abordagem que muitas vezes dependia da presença do cronista em cena para o seu registro, como vimos no texto de Otaviano. Machado de Assis acabou por forjar um novo espaço para a crônica, no qual, despojada da finalidade noticiosa – tarefa então plenamente exercida pelo repórter –, ela passou a lidar com a notícia como objeto de leitura e interpretação.

Pode-se dizer que a escrita machadiana, manifestada em grande parte da série “A Semana”, instaurou um novo modelo que seria seguido por alguns dos principais cronistas do período, como Olavo Bilac. Apesar de a série ter terminado em 1897, e Machado ter praticamente deixado de contribuir para o jornalismo desde então, a sua escrita se manteve influente por muito tempo, reverberando ainda no ano que nos interessa destacar, o de 1907.

### **1907: o jornalismo noticioso**

Retornando ao “Cinematógrafo”, vimos que a data de estreia foi 11 de agosto de 1907. Para efeito comparativo, escolhemos as crônicas que foram publicadas em outros jornais cariocas em torno da mesma data. Como as publicações cronísticas do período mantiveram em linhas gerais a mesma

prática oitocentista da cobertura hebdomadária dos eventos, o recorte temporal por nós estabelecido contempla a semana entre os dias 4 e 11 de agosto. O nosso interesse é analisar como os diferentes cronistas lidavam com as notícias que circulavam em destaque na grande imprensa.

Começamos apresentando algumas das notícias mais representativas estampadas nos jornais daquela semana:<sup>145</sup> (1) missa de 7º dia pelo falecimento de Mário Soares, reconhecido repórter que trabalhou nos mais importantes veículos de imprensa da época; (2) prisão, em Turim, da mãe de Carleto (Giustino Carlo), criminoso que havia se notabilizado por latrocínio cometido no ano anterior, no Rio de Janeiro; (3) naufrágio, na Baía de Guanabara, do barco *Andorinha*, no qual faleceu uma jovem pertencente a uma família da elite carioca; (4) chegada ao Rio de Janeiro de Henri Turot, conselheiro municipal de Paris e redator do jornal *Figaro*; (5) incêndios na Rua General Câmara, no centro da cidade; (6) incêndio em uma loja de fazendas na Voluntários da Pátria, em Botafogo; (7) manobra de tropas militares na Praça da República com a presença do então presidente Afonso Pena; (8) intervenção militar europeia no Marrocos; (9) reforma ortográfica, aprovada pela ABL em 13 de julho; (10) Segunda Conferência de Paz, em Haia, na qual teve destacada atuação o jurista Rui Barbosa.

Dos dez assuntos listados acima, apenas três não foram contemplados pelo noticiário na referida semana por todos os cinco jornais do nosso *corpus*: o número 8 não foi tratado pelo *Jornal do Brasil*; o 9 não apareceu na *Gazeta*, *A Notícia* e *Jornal do Brasil*; e não houve nenhuma notificação do número 10 na *Gazeta* e *A Notícia*.

O tratamento conferido às notícias pelos diversos jornais seguia mais ou menos o mesmo padrão. Diferentemente do que

---

<sup>145</sup> A lista poderia ser maior, mas selecionamos apenas as notícias de maior incidência nos jornais escolhidos.

ocorria no século anterior, o jornalismo, na primeira década do Novecentos, era francamente noticioso, e o repórter era o seu mais importante profissional, como assinalou Pangloss, redator da coluna “O Dia” de *O País*, em 1906:<sup>146</sup>

O rei do jornalismo moderno é o repórter. A importância do repórter cresceu tanto, que hoje o que decide dos jornais é a sua capacidade, a sua atividade, a sua competência. A princípio, não havia nos jornais funções mais modestas que as suas: ele era pouco mais do que o moço de recados, era apenas o veículo das notícias oficiais das secretarias d’Estado para a sala das redações.<sup>147</sup>

O primado da reportagem pode ser percebido no modo como os jornais dispunham as notícias em suas páginas. Como exemplo, enfatizemos a cobertura dos incêndios ocorridos na Rua General Câmara. Em 6 de agosto de 1907, a *Gazeta de Notícias* apresentou o acontecimento na primeira página com a seguinte intitulação:

#### O FOGO

Dois incêndios

Na rua General Câmara – Num restaurante – Na rua do Hospício – Numa torração de café – Um prédio destruído e quatro danificado [sic] – O serviço dos bombeiros – Famílias em perigo – Pela madrugada – De dia – Os seguros – A polícia.<sup>148</sup>

Na sequência, aparece o texto com entretítulos não necessariamente coincidentes com os subtítulos que se encontravam no encabeçamento principal: “Era o incêndio”, “Era o pânico”, “Os prédios incendiados”, “Os seguros” e “A polícia”. Na verdade, o encabeçamento dos artigos funcionava

---

<sup>146</sup> Pangloss era pseudônimo de Alcindo Guanabara.

<sup>147</sup> PANGLOSS [Alcindo Guanabara]. O Dia. *O País*, Rio de Janeiro, n. 7801, p. 5, 11 fev. 1906.

<sup>148</sup> O FOGO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 218, p. 1, 6 ago. 1907.

como sumário e chamariz para despertar no leitor o interesse pelo prosseguimento da leitura.

Todas as outras folhas seguiam o mesmo formato de notícia, variando a quantidade de títulos e subtítulos empregados – *O País* era o mais parcimonioso, enquanto a *Gazeta* e o *Correio da Manhã* eram os mais imoderados – e o modo de abordagem dos fatos. Em relação a esse aspecto, um dado que apareceu em todas as coberturas jornalísticas do evento se referia à possibilidade de que o incêndio tivesse começado no restaurante Central, logo após uma ceia da qual participaram dois casais, entre os quais estava o proprietário do estabelecimento, Antônio Cancellos. Se *O País*, a *Gazeta* e o *Correio* apresentaram as circunstâncias da ceia de modo um pouco mais objetivo, sobretudo o primeiro, que não foi além da menção a quatro pessoas que “ceavam na sala do estabelecimento”,<sup>149</sup> o *Jornal do Brasil* e *A Notícia* apelaram para o lado mais sensacionalista da pequena reunião: para aquele teria sido “um encontro de amor”, acompanhado de um “repasto, composto de boas iguarias e regado a vinhos capitosos”;<sup>150</sup> para este, o “último ato de uma orgia”.<sup>151</sup>

Com o passar dos dias, à medida que nenhum fato novo surgia, a quantidade de títulos ia minguando até o desaparecimento de qualquer registro do evento. No caso específico do episódio da Rua General Câmara, que, no dia 7 de agosto, só apareceu noticiado em pequena nota na página 3 do *Correio da Manhã*, a ausência de cobertura talvez possa ser creditada a um novo acontecimento que de imediato chamou a atenção da imprensa: o incêndio na Rua Voluntários da Pátria. Na mesma data do ocorrido, 7 de agosto, a *Gazeta de Notícias*, sob a rubrica “Notícias de Última Hora”, já anunciava o

---

<sup>149</sup> INCÊNDIO. *O País*, Rio de Janeiro, n. 8342, p. 3, 6 ago. 1907.

<sup>150</sup> VIOLENTO incêndio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 218, p. 4, 6 ago. 1907.

<sup>151</sup> FOGO. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 185, p. 2, 6 ago. 1907.

incêndio em breve comunicado no canto inferior da segunda página. O jornal voltaria ao assunto em reportagem mais minuciosa no dia 8 e ainda no dia 9, quando a matéria seria acompanhada pela publicação de uma foto que permitiu a visão do trecho da rua onde se encontrava o prédio incendiado.

A diretriz noticiosa do jornalismo de então não ficava restrita apenas aos fatos que irrompiam como acontecimentos (incêndios, guerras, naufrágios etc.), ou seja, como fenômenos que se caracterizam pela capacidade de romper com o fluxo da vida cotidiana da cidade. Conjuntamente a esses fatos, havia aqueles que, ao contrário, se baseavam na rotina, na repetição, na expectativa de sua notificação diária, porque pautados na periodicidade de suas ocorrências. Seções jornalísticas como “Esporte”, “Boletim do Congresso”, “Anúncios”, “Palcos e Salas”, “Avisos Marítimos”, dentre outras, remetiam a esse tipo de fato que supunha um acompanhamento constante e bastante previsível; previsibilidade que, uma vez quebrada, deslocaria a matéria para a esfera do grande noticiário. O encontro de famílias da elite carioca em um passeio dominical de barco pela Baía de Guanabara (o terceiro assunto da nossa lista) poderia muito bem figurar em uma coluna como “Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*, uma vez que se tratava de evento de lazer habitual que caberia a uma seção típica do chamado mundanismo dar conta; no entanto, o naufrágio, ainda mais acompanhado do “inesperado da morte”, como anotou a *Gazeta* em sua manchete, seria um acontecimento noticiado na primeira página com grande aparato jornalístico.

Em face da centralidade do noticiário no jornalismo da época, qual seria o lugar da crônica em suas páginas?

### **1907: a crônica da *Belle Époque***

O *Correio da Manhã*, fundado em 1901 por Edmundo Bittencourt e ainda dirigido pelo seu fundador em 1907,

destinava pouco espaço à crônica. Embora publicasse textos de personalidades ligadas ao universo literário que também se ocupavam com a escrita cronística, como Coelho Neto, Carmen Dolores, Osório Duque-Estrada, entre outros, o jornal parecia mais interessado em uma produção ensaística voltada para o debate de questões candentes no momento. Na semana que estamos analisando, o tema do divórcio, em destaque havia algumas semanas na imprensa, devido às discussões encetadas no Instituto dos Advogados,<sup>152</sup> continuava em pauta no *Correio* e contou especialmente com as penas de Carmen Dolores e Adão Berthold.

“Crônica Rimada”, assinada por O. DE., provavelmente Osório Duque-Estrada, era a única seção da folha de Bittencourt direcionada ao gênero. Estampada às segundas-feiras, era escrita em prosa rimada. A modalidade não seria propriamente novidade, visto que a *Gazeta de Notícias* já havia publicado, em 1903, uma série com o mesmo recurso poético, intitulada “Cousas Rimadas”, cuja autoria também pode ser creditada a Duque-Estrada. Vale ainda lembrar outra série, também da *Gazeta*, só que em versos rimados, denominada “Gazeta de Holanda”. De autoria de Malvólio, um dos pseudônimos de Machado de Assis, ela foi impressa entre 1886 e 1888.<sup>153</sup>

Como a “Crônica Rimada” saía às segundas, destacamos o texto de 12 de agosto. Seguindo o padrão hebdomadário, foram cinco os temas apresentados nesse dia: o acidente do *Andorinha*; a suposta renúncia do senador Barata Ribeiro; a participação de Rui Barbosa na Conferência de Haia; a criação de uma nova associação artística chamada “A Caravana”; e a decisão do

---

<sup>152</sup> Após as discussões, o Instituto dos Advogados aprovou, em 7 de agosto de 1907, o envio de uma representação ao Poder Legislativo em favor da decretação do divórcio.

<sup>153</sup> GAZETA de Holanda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 305, p. 1, 1 nov. 1886.



Instituto dos Advogados a favor do divórcio. Sobre o desastre do *Andorinha* escreveu o cronista:

Tristeza, sensaboria... Como sabe toda gente, começou bem tristemente a história dos sete dias. A mocidade, o talento, a graça, o riso, o frescor, soçobraram num momento, num só instante de horror. Foi um drama tenebroso em que o Mal crispou a unha no coração amoroso do dr. Leitão da Cunha.<sup>154</sup>

Seguindo a “volubilidade de estilos” típica da crônica oitocentista, a cada mudança de tema a dicção era alterada, como se vê no caso da suposta renúncia no Senado, no qual a dicção ganha contorno satírico: “Não foi o drama somente nesta semana a imperar; também a farsa indecente teve nela o lugar. Queres que eu te dê denúncia da quixotesca bravata? Não leste acaso a *renúncia da renúncia* do Barata?”<sup>155</sup>

Dirigido por Fernando Mendes de Almeida, o *Jornal do Brasil* também pouco se dedicava à crônica. O mais próximo do gênero em suas páginas era a coluna “Colaboração”, cujo viés era ensaístico e opinativo, com textos pautados na discussão de temas em evidência no momento, semelhantes aos artigos que prevaleciam no *Correio da Manhã*. A rubrica contava com a participação de diferentes redatores, cabendo a Carlos de Laet a contribuição dominical. No dia 11 de agosto, Laet publicou “Paz!”, texto em que ele discutia a atitude contraditória dos países europeus que, enquanto participavam da Conferência de Paz em Haia, na Holanda, desencadeavam um violento bombardeio, capitaneado pelos franceses, a Casablanca, no Marrocos, um dos assuntos mais comentados naquela semana.

---

<sup>154</sup> CRÔNICA Rimada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 4201, p. 1, 12 ago. 1907. Referência ao advogado carioca José Maria Leitão da Cunha, que era tio da única vítima fatal do acidente, a jovem Maria José Rodrigues Pereira.

<sup>155</sup> Idem, ibidem. Cândido de Barata Ribeiro havia desistido de renunciar ao cargo de senador.

Segundo a reflexão do autor, a paz só seria possível quando o símbolo da Cruz estivesse estampado em todas as bandeiras:

Não o veremos nós, esse formoso dia... Sabemos, porém, que Deus no-lo dará. Não demoreis vós outros, que governais a terra. Sobre vossas cabeças alçai a Cruz adorável. Ela a todos congraça, ela a todos aplaca, ela a todos fraterniza, porque é o símbolo do Amor.<sup>156</sup>

Ao contrário do *Correio da Manhã* e do *Jornal do Brasil*, *O País* destinava grande espaço à crônica, publicando semanalmente três séries: aos domingos, “A Semana”, de Carmen Dolores; às segundas, “Dois Dedos de Prosa”, de Júlia Lopes de Almeida;<sup>157</sup> às quintas, “Microcosmos”, de Carlos de Laet.<sup>158</sup> Todas saíam na coluna do canto esquerdo da primeira página do jornal, espaço tradicionalmente destinado ao artigo de fundo.

Como o título mesmo sugere, a série de Dolores era a que melhor se coadunava com a diretriz hebdomadária, bem ao gosto do século precedente. Os textos eram geralmente divididos em três partes, nas quais as duas primeiras tratavam de notícias e a última, de resenhas de livros. No dia 11 de agosto, a cronista discorreu sobre a representação aprovada no Instituto dos Advogados a favor da lei do divórcio, assunto já debatido por ela em artigo anterior no *Correio da Manhã*, e sobre a prisão de um falso messias na estação da Piedade. Por fim,

---

<sup>156</sup> LAET, Carlos de. Paz! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 2, 11 ago. 1907.

<sup>157</sup> Em face do recorte temporal por nós estabelecido, entre 4 e 11 de agosto, não abordaremos a contribuição de Almeida, pois, no dia em que a série sairia, 12 de agosto, provavelmente tematizando algum fato da semana anterior, a autora publicou um conto, “Reflexões de uma esposa”, que mais tarde apareceria no seu livro *Eles e elas* (1910), com o título “Ninguém poderá dizer”. Cf. ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Eles e elas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910, p. 238-244.

<sup>158</sup> Laet já tinha publicado “Microcosmos” no *Jornal do Comércio* entre as décadas de 1870 e 1880.

resenhrou dois livros: *Paris*, de Luiz da Câmara Reis,<sup>159</sup> e *Amor, tragédia e farsa*, de Armando Erse.<sup>160</sup>

O artigo de 15 de agosto do “Microcosmos”, de Carlos de Laet, ocupou-se da relação, segundo o autor, brasileira e republicana, entre gastronomia e política externa, como ficava bem evidente na atuação do país em geral e no Congresso de Haia, especificamente. Daí a ironia do cronista ao afirmar a importância do cozinheiro como “arma diplomática”:

Desde que, e isto já nem se discute, o repasto se faz *instrumentum regni*, arma diplomática, meio de convicção, elemento de governo, aparelho da república, eu não sei por que se haja de ocultar o cozinheiro, quando se exalta o diplomata ou o ministro do exterior.<sup>161</sup>

Apesar do título, *A Notícia* era um periódico que abria relevante espaço para textos opinativos. Além de Vieira Fazenda, que fazia considerações historiográficas em artigos semanais, havia duas colunas de recenseamento crítico, “Teatro” e “Crônica Literária”, assinadas, respectivamente, por A.A. (Artur Azevedo) e J. dos Santos (Medeiros e Albuquerque). Por sinal, este último autor era também o responsável pela principal série cronística da folha, intitulada “Notas”, só que com outro pseudônimo: Rufiufio Singapura. No texto de 11 de agosto, ele se debruçou sobre um único tema, com base na notícia da criação de uma nova agremiação artística, capitaneada por Coelho Neto e sem programa definido, cujo nome era “A Caravana”. Como as reuniões seriam sempre em hotéis – a primeira foi no Hotel Paris –, o

---

<sup>159</sup> Luiz da Câmara Reis foi um professor, escritor e jornalista português.

<sup>160</sup> Armando Erse de Figueiredo, mais conhecido pelo pseudônimo João Luso, foi um jornalista e escritor português. Residiu no Brasil de 1893 até a sua morte, período no qual colaborou com vários jornais brasileiros.

<sup>161</sup> LAET, Carlos de. *Microcosmos*. *O País*, Rio de Janeiro, n. 8351, p. 1, 15 ago. 1907.

texto descambou para uma reflexão sobre a hospitalidade nas cidades brasileiras e a necessidade de se construir uma rede hoteleira, sobretudo nas capitais, com intuito de estimular o turismo, mesmo que, naquele momento, a demanda turística fosse baixa: “O supérfluo é às vezes o mais necessário”.<sup>162</sup> Com boa dose de ironia, o cronista justifica essa necessidade supérflua, utilizando o exemplo da construção da Avenida Central: “[A Avenida Central] não corresponde a uma necessidade imediata do nosso tráfego [...], mas, apesar disso, nada nos terá feito tão bem. Como reclame, como espalhafato para semear o renome do Brasil pela Europa, nada foi mais útil”.<sup>163</sup>

A contar de sua fundação, em 1875, a *Gazeta de Notícias* investia na divulgação de crônicas. No prospecto de inauguração de 2 de agosto, avisava: “além de um folhetim-romance, a *Gazeta de Notícias* todos os dias dará um folhetim de atualidade”.<sup>164</sup> Já no dia seguinte, no rodapé, aparecia o “Folhetim da *Gazeta de Notícias*”, assinado por S. Saraiva. Desde então, o jornal sempre contava com os mais proeminentes escritores do momento na produção de crônicas, como Machado de Assis, Raul Pompeia, Coelho Neto, Figueiredo Pimentel e Olavo Bilac. Este, como vimos, ocupava, desde 1897, após a saída de Machado, o lugar de destaque na folha. Em 1907, no entanto, João do Rio assumiria o posto, embora Bilac ainda permanecesse nos quadros da *Gazeta*.

No dia 11 de agosto, a seção “Crônica”, de Bilac, que até a semana anterior podia ser encontrada na primeira página da edição dominical, passou para o interior do exemplar. O texto, em forma de diálogo, apresentava o encontro de dois amigos na Avenida Central, debatendo os acontecimentos notáveis da

---

<sup>162</sup> SINGAPURA, Rufiúfio [José Joaquim de Medeiros e Albuquerque]. Notas. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 190, p. 5, 11 ago. 1907.

<sup>163</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>164</sup> PROSPECTO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 2 ago. 1875.

semana, com base no eixo civilização/barbárie. De um lado, as manifestações civilizatórias:

— Estamos em plena civilização material. E também em plena civilização moral: o Brasil está fazendo uma bela figura em Haia, passou por aqui o Turot, vem por aí o Doumer,<sup>165</sup> temos Academia de Letras, temos conferências literárias,<sup>166</sup> temos *A Caravana*.<sup>167</sup>

De outro, a barbárie: “— Entretanto, ali adiante, em São Paulo, na Lagoa dos Patos, poucos quilômetros além de Bauru, uma turma de engenheiros e de operários foi há poucos dias chacinada por uma tribo de índios Coroados”.<sup>168</sup>

Enquanto Bilac aparecia na quinta página do exemplar de domingo, João do Rio, com o pseudônimo Joe, inaugurava, na primeira página, juntamente com grandes ilustrações coloridas, a série “Cinematógrafo”. O texto era quase sempre subdividido em itens, cada qual abordando um tema distinto, correlacionado com o dia da semana, o qual também funcionava como rubrica. Na referida data, a distribuição foi a seguinte: domingo, o acidente da lancha *Andorinha*, cuja curiosidade pública pela morte da jovem Maria José Rodrigues Pereira levou o cronista a refletir sobre como “[era] superficial para a maioria o desaparecimento de uma vida”<sup>169</sup> – vale lembrar que o mesmo fato foi tema da gravura do dia; segunda-feira, o enfastio por mais uma reprise da revista “Cá e lá...”, no Teatro Recreio Dramático, produzida pela companhia do ator

---

<sup>165</sup> Paul Doumer, político francês que se tornaria presidente da França em 1931.

<sup>166</sup> Referência à moda das conferências com os principais escritores da época, as quais vinham ocorrendo no Instituto Nacional de Música desde 1905.

<sup>167</sup> BILAC, Olavo. Crônica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 5, 11 ago. 1907.

<sup>168</sup> Idem, ibidem, p. 5. Coroados era outra designação para o povo indígena Caingangue.

<sup>169</sup> JOE [Paulo Barreto/João do Rio]. Cinematógrafo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 1, 11 ago. 1907.

Dias Braga, e o encontro no camarim da “boa camarada dos jornalistas”,<sup>170</sup> a atriz Helena Cavaller; terça, o ciclo de conferências na Associação Cristã dos Moços que, versando sobre o funcionamento das mais variadas carreiras profissionais, primava pela inteligência e utilidade, contrapondo-se à frivolidade que em geral grassava nesse tipo de atividade em grande voga à época; quinta, conversa com Carmen Dolores sobre a importância de visitar São Paulo, uma vez que, segundo o cronista, “se há Estado que lhe dê impressões de civilização, de país civilizado, é S. Paulo”;<sup>171</sup> sexta, relato de um episódio boêmio, com certa dicção poética tipicamente decadentista, como se percebe na descrição do Mercado Municipal:

À luz equívoca de candeias imundas, rodeados de vasilhames enferrujados, homens cabeludos abrem ostras, gritando, zombando, berrando. Das barracas de comida sai o morno bafo dos restos deteriorados. Em algumas, silva um bico de gás. Em frente, a rampa com a sua água lodosa, escura, cheia de reflexos dúbios, onde se perdem as catraias, as chalas, os barcos, as faluas – guarda o mistério.<sup>172</sup>

É possível perceber na nova série de João do Rio a presença de diversidade temática, assim como de variabilidade da moldura discursiva assumida em cada item: da deliberativa ao diálogo, passando pela resenha, encomiástica e crônica de costumes. Além disso, a dinâmica hebdomadária do século anterior foi mantida, entretanto sem a unidade textual e noticiosa visada pelos cronistas oitocentistas.

---

<sup>170</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>171</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>172</sup> Idem, *ibidem*.

## Considerações finais

Como se pode observar, em 1907, a crônica tinha o seu espaço assegurado no jornalismo. Lidando sempre com a notícia, em uma conjuntura discursiva na qual o noticiário ocupava posição central, o gênero buscava um modo de representação que lhe fosse próprio, dando, por um lado, prosseguimento aos modelos finisseculares, sobretudo o machadiano, como se vê em Laet, Bilac e Medeiros de Albuquerque, nos quais imperava a dicção mais ensaística, ou, por outro, retomando a revista hebdomadária de meados do século XIX, como se observa em Carmen Dolores, embora ainda mesclada com o ensaísmo, e na crônica rimada de Duque-Estrada, em que prevalecia a notação dos fatos segundo exercícios técnicos bem ao gosto de uma época de poetas oradores.<sup>173</sup>

No “Cinematógrafo” de João do Rio, havia elementos da tradição oitocentista, especialmente no que diz respeito à adequação da divisão em partes com os diferentes assuntos tratados pelo cronista, como vimos em Francisco Otaviano. Entretanto, a diferença principal se encontrava na forma: ao distribuir, sob a rubrica “Cinematógrafo”, os diversos assuntos encabeçados por subtítulos designando os dias da semana, João do Rio criou uma estrutura textual homóloga à estrutura social enquadrada, no caso, a do universo da cinematografia, e, mais especificamente, a das salas de exposições cinematográficas, onde distintos quadros eram projetados sem que ao menos houvesse conexões temáticas entre eles.<sup>174</sup> Em João do Rio, a passagem do

---

<sup>173</sup> Nunca é demais recordar que Duque-Estrada é o autor da letra do Hino Nacional Brasileiro.

<sup>174</sup> Para que se tenha ideia da variedade dessas projeções, o Grande Cinematógrafo Parisiense, inaugurado no dia 9 de agosto de 1907 na Avenida Central, exibiu a seguinte programação a partir do dia 13 (as rubricas são as que aparecem no próprio anúncio): *Uma viagem na Birmânia* (cena colorida da

tempo parecia se constituir de momentos contíguos, como em uma sessão do cinematógrafo, na qual vistas transcorriam em uma sequência sem elos aparentes, como no cotidiano de uma cidade que, rápida e confusamente, crescia.

A série “Cinematógrafo” continuou circulando até 19 de dezembro de 1910. Àquela altura, eleito aos 29 anos de idade para a Academia Brasileira de Letras, João do Rio se tornaria um dos escritores mais aclamados da *Belle Époque* carioca.

---

vida oriental), *Heroísmo de um comissário de polícia*, *O homem de borracha* (cena cômica) e *Astúcias conjugais* (cena cômica). Retornaremos ao tema no ensaio dedicado à série “Cinematógrafo”, intitulado “Considerações sobre a crônica de João do Rio: ‘Cinematógrafo’”.



**João do Rio (Paulo Barreto)**



## Paulo Barreto (João do Rio): o Batismo de um Jovem Escritor no Rio de Janeiro da Belle Époque<sup>175</sup>

### Introdução

João Paulo Alberto Coelho Barreto, a despeito dos muitos pseudônimos adotados no decorrer de sua carreira (Claude, Caran d'Ache, Joe, Paulo José, José Antônio José), celebrou-se como João do Rio. Ao assumir o pseudônimo como quase definitiva assinatura autoral, Barreto seguiu de perto certa tradição da escrita ocidental: Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina), Jean-Baptiste Poquelin (Molière), Henry Bayle (Stendhal), Amandine Aurore Lucile Dupin (George Sand), Samuel Clemens (Mark Twain) e Mary Ann Evans (George Eliot) foram alguns dos mais destacados autores que difundiram essa tradição.

No Brasil, é possível encontrar o fenômeno da pseudonímia desde, pelo menos, o século XVIII, quando os poetas árcades tinham por hábito adotar pseudônimos latinos. No entanto, menos do que uma assinatura ou substituição do nome legal, tratava-se de uma designação com a qual cada autor assumia uma persona poética dentro da sociedade literária de que fazia parte: Cláudio Manuel da Costa assinou o seu livro *Obras*, de 1768, com o próprio nome, seguido da especificação “Árcade ultramarino, chamado Glauceste Saturnio”;<sup>176</sup> Manuel Silva Alvarenga assinou igualmente com o nome de batismo *O desertor*, de 1774, seguido da expressão “na

---

<sup>175</sup> O primeiro esboço do presente artigo foi apresentado no Seminário João do Rio no Século XXI: das Ruas, das Letras e das Artes, organizado pelo grupo de pesquisa LABELLE-UERJ em setembro de 2021, na UERJ, Rio de Janeiro.

<sup>176</sup> COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras*. Coimbra: Oficina de Luiz Secco Ferreira, 1768.

Árcádia Ultramarina, Alcindo Palmireno”,<sup>177</sup> assim como *Glaura*, de 1799. Mas havia também a utilização do pseudônimo como criptônimo, como se deu com *Cartas chilenas*, um poema herói-cômico em que Tomás Antônio Gonzaga adotou a persona de Critilo. O ardil foi tão bem construído que se atribuiu a autoria primeiramente a Cláudio Manuel da Costa, para só mais tarde, na segunda metade do século XX, chegar-se ao nome de Gonzaga, depois de uma meticulosa análise estilística realizada pelo filólogo Manuel Rodrigues Lapa.<sup>178</sup>

No século XIX, a prática só se acentuou. Muitas obras literárias nativas foram assinadas com pseudônimos: Manuel Antônio de Almeida utilizou Um Brasileiro em *Memórias de um sargento de milícias* (1854–5); Maria Firmina dos Reis, em *Úrsula* (1859), assinou Uma Maranhense. Na década de 1870, José de Alencar empregou Sênio em diversos romances, e o Visconde de Taunay autografou alguns dos seus textos com os pseudônimos Sílvio Dinarte e Heitor Malheiros.

Já no jornalismo, área na qual Paulo Barreto atuou ostensivamente, o emprego de pseudônimos foi ainda muito mais frequente. D. Pedro I adotou vários (O Piolho Viajante, O Inimigo dos Marotos, O Derrete-Chumbo-a-Cacete), que lhe garantiram o anonimato em grande parte de sua produção – foi só também no século XX que a sua autoria foi descoberta;<sup>179</sup> Gonçalves Dias empregou Capitão Jacques e O Gnomo; Machado de Assis valeu-se de inúmeros em sua carreira (Gil, Manassés, Eleazar, Lélío, Boas Noites), bem como Olavo Bilac (Fantasio, Puck, Arlequim).

Tanto na literatura quanto no jornalismo, na transição entre diferentes suportes, do jornal ao livro, o pseudônimo

---

<sup>177</sup> ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O desertor*: poema herói-cômico. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 69.

<sup>178</sup> LAPA, Manuel Rodrigues. *As Cartas chilenas*: um problema histórico e filológico. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1958.

<sup>179</sup> VIANNA, Hélio. *D. Pedro I, jornalista*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

poderia manter-se ou ser substituído pelo nome de batismo, ou ainda funcionar como alternativa ao anonimato inicialmente adotado, como no caso de Almeida: *Memórias de um sargento de milícias* saiu anônimo no *Correio Mercantil* e, depois, com pseudônimo em livro.

Quando os biógrafos de Paulo Barreto assinalam a sua estreia como escritor público, em 1899, a prática da pseudonímia era mais do que comum, era quase regra. Entretanto o jovem escritor, prestes a completar 18 anos, preferiu assumir o seu nome próprio ao publicar em junho daquele ano, em *A Tribuna*, uma resenha sobre *Uma casa de bonecas*, de Ibsen.<sup>180</sup> A assinatura seria mantida dias depois, quando ele ingressou no jornal *Cidade do Rio*, mais uma vez redigindo uma resenha crítica, só que a respeito da peça *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Foi nesse jornal, dirigido por José do Patrocínio, que Paulo Barreto deu início à carreira regular de jornalista e, ao que tudo indica, foi nele também que incorporou o que pode ter sido o seu primeiro pseudônimo, Claude.

Mas foi na *Gazeta de Notícias*, em 1903, que Paulo Barreto adotaria o mais famoso de seus pseudônimos, João do Rio. Ainda que inicialmente fizesse uso do seu nome de registro, não demorou muito para que a nova assinatura ganhasse mais espaço e, com o passar dos anos, se destacasse a ponto de praticamente substituí-lo. Mas a que poderíamos atribuir a notabilidade do nome João do Rio? O que poderia ter contribuído, no plano profissional, tanto jornalístico quanto editorial, para que um nome prevalecesse sobre os demais, inclusive sobre o de batismo? Se o ponto de inflexão pode ser creditado ao ingresso de Paulo Barreto na *Gazeta de Notícias*,

---

<sup>180</sup> Segundo nos informa João Carlos Rodrigues, a peça foi encenada no Teatro Sant'Anna pela companhia de Lucinda Simões e Cristiano de Souza, tendo estreado em 28 de maio de 1899 e alcançado a impressionante cifra de 17 récitas em pouco mais de 15 dias. Cf. RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: vida, paixão e obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 31.

resta saber o que teria sido alterado em relação ao que ele vinha produzindo até então. Daí acreditamos ser possível postular que, uma vez envolvido em nova dinâmica de trabalho jornalístico na *Gazeta*, Barreto adotaria um novo percurso, cujo ápice seria atingido, em 1904, com a publicação da série “As Religiões no Rio”. Voltarei a mencionar a série, mas agora gostaria de dar conta do início de sua carreira para tentar entender os parâmetros em relação aos quais a inflexão ocorreu.

### **Paulo Barreto antes de João do Rio**

Até o ingresso na *Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto colaborou em vários jornais, com destaque para *O Dia*, *Correio Mercantil* e os já mencionados *A Tribuna* e *Cidade do Rio*. Neste, Barreto dedicou-se preponderantemente à crítica em suas diversas facetas (teatral, literária, de artes plásticas e até musical). Além disso, foi na folha do autor de *Mota Coqueiro ou A pena de morte* que Barreto publicaria dois contos, “Impotência” e “Ódio (páginas de um diário)”. A estreia aconteceu em junho de 1899 com a crítica teatral, a resenha, já mencionada aqui, à peça *Thérèse Raquin*, de Émile Zola, que vinha sendo encenada no Teatro Sant’Anna.

Apesar da variedade de rubricas dos artigos, contemplando diferentes modalidades artísticas, chama atenção a coerência da perspectiva crítica adotada pelo autor: a despeito da arte enfocada, o viés é eminentemente naturalista, e isso vale tanto para Paulo Barreto quanto para Claude. Por sinal, Claude foi o pseudônimo utilizado pelo “grande mestre”<sup>181</sup> Zola, ao cobrir o Salão de Paris de 1866 para o jornal *L’Événement*, cobertura historicamente famosa pela defesa que fez da pintura impressionista. Coincidência ou não, Barreto cobriria as

---

<sup>181</sup> BARRETO, Paulo. Dumas Filho. I. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 162, p. 2, 8 jul. 1899.

Exposições Gerais de Belas Artes realizadas no Rio de Janeiro nos anos de 1899, 1900 e 1901.

Fazendo um breve apanhado da crítica de Paulo Barreto no período, destacaremos alguns pontos que evidenciam o seu naturalismo crítico. Logo no texto de estreia, ao tratar da época em que a peça foi pela primeira vez encenada em Paris, em 1873, ele diz que Zola foi aquele que lutou para que, “no mundo de cartão do convencionalismo teatral, vibrasse a vida um dia verdadeiramente, cheia de alegria, ou cheia de dor, mas real, exata, na sublimidade de um estudo social”.<sup>182</sup> Zola teria sido aquele que “plantou a ideia precursora da verdade, do estudo científico do homem”.<sup>183</sup> A postura de Barreto ganha em virulência e extensão quando ele se depara com a encenação de duas peças de Alexandre Dumas Filho, *Monsieur Alphonse* e *Demi-monde*; dedicou seis artigos não só para questionar a inverossimilhança e a imoralidade das peças de Dumas Filho, como também para defender os seus postulados críticos e ao mesmo tempo atacar veementemente a permanência do romantismo no Brasil, algo que atestaria o nosso “atraso evolutivo”.<sup>184</sup> Segue esta passagem, que vale como declaração de princípios: “A crítica é e deve ser partidária, francamente partidária [...] nada mais honesto do que um homem atacar o que não lhe agrada, afirmando ao mesmo tempo o que é e o que pensa”.<sup>185</sup> Até tal momento, Barreto tinha utilizado apenas o seu nome de batismo.

Com a estreia de Claude, não muda a perspectiva crítica nem a contundência de suas análises, só que ele se volta para a literatura, publicando uma resenha sobre o livro de contos *Terra*

---

<sup>182</sup> Idem. Thérèse Raquin, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 2, 13 jun. 1899.

<sup>183</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>184</sup> Idem. Dumas Filho. I (conclusão). *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 163, p. 2, 10 jul. 1899.

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*.

*dolorosa*, do escritor simbolista José Antônio de Oliveira Gomes. Contrapondo-se às fontes científicas que asseguravam o que Barreto entendia por uma “arte forte”<sup>186</sup> – Claude Bernard, Auguste Comte, Charles Darwin, Charles Lyell e Jean-Baptiste de Lamarck –, o simbolismo seria a manifestação clara da degenerescência, pois “os cérebros impotentes para pensar, atacados de uma degeneração mental trazem à publicidade pedaços esparsos da sua pobreza cerebral, trapos dolorosos da decadência de uma raça, revivendo a sensualidade mórbida de Salomão, a decrepitude romântica”.<sup>187</sup> Ou seja, repercutindo o romantismo, as contemporâneas obras simbolistas seriam a máxima expressão de um retrocesso evolutivo; assim, vaticina: o naturalismo “será certamente a forma única de arte no Brasil”.<sup>188</sup>

Percebe-se que a experiência estética naturalista é então respaldada por pressupostos positivistas, uma vez que Barreto trata essa experiência como manifestação de um estágio do entendimento humano que necessariamente supera estágios anteriores, daí o degradante anacronismo simbolista. Tal postura crítica o levaria a atacar vários escritores contemporâneos: Cruz e Sousa, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Félix Pacheco, Afonso Celso, Nestor Vitor e Elísio de Carvalho.<sup>189</sup> Este, inclusive, foi atacado não só pela sua obra autoral, como também pela tradução que fez da *Balada do enforcado*, de Oscar Wilde, autor de uma obra “perfeitamente

---

<sup>186</sup> CLAUDE [Paulo Barreto]. Crítica literária. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 184, p. 1, 3 ago. 1899.

<sup>187</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>188</sup> BARRETO, Paulo. O naturalismo. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 191, p. 2, 11 ago. 1899.

<sup>189</sup> Com exceção de Cruz e Sousa, falecido em 1898, todos os outros autores aqui citados fariam parte do inquérito “O Momento Literário”, inicialmente publicado na *Gazeta de Notícias* em 1905 e depois em livro, no ano de 1908.



imoral”,<sup>190</sup> o qual deveria estar internado, uma vez que se tratava de um “degenerado superior”.<sup>191</sup>

No caso das artes plásticas, Barreto manteria igual orientação crítica. Sobre o Salão de 1899, composto de 188 obras em exposição, escreve: “é mais que pobre, é quase paupérrimo”.<sup>192</sup> E adiciona: “Do Salão de 1899 evidenciam-se os naturalistas, que se apresentam com a nota vibrante da vida e esses dois únicos sendo em pintura o grande Almeida Júnior, e em escultura o nosso futuroso e distinto Correia Lima”.<sup>193</sup> No ano seguinte, aparece uma série em três artigos intitulada “A Comemoração: Cruz e Sousa”, em que é possível perceber uma proposta diferenciada: assinada por Claude, Paulo Barreto mantém o viés crítico até então adotado, mas em uma moldura dialogada, semelhante a que veremos adiante nos artigos da *Gazeta de Notícias*, especialmente em “As Religiões no Rio”.

Ele introduz um personagem, André, um jovem admirador de Cruz e Sousa, o qual, quase como um informante, o conduz ao evento, ocorrido no Liceu de Artes e Ofícios em 19 de março, data do falecimento do poeta catarinense, tendo como orador oficial Félix Pacheco. Destacam-se no texto o olhar naturalista de Claude, que torna ridículo todo o empenho celebrativo do evento, como também um aspecto novo: a proposta de uma cobertura jornalística que trata o evento em sua sociabilidade, em que lhe interessariam as obras ali produzidas, no caso, os discursos proferidos, mas também a dimensão social da qual faziam parte, além dos palestrantes, a plateia e o próprio espaço onde a comemoração se realizava.

---

<sup>190</sup> CLAUDE [Paulo Barreto], op. cit., p. 2.

<sup>191</sup> CLAUDE [Paulo Barreto]. Nota literária. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, p. 2, 23 maio 1900.

<sup>192</sup> SALÃO de 1899. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 210, p. 1, 2 set. 1899.

<sup>193</sup> Idem, ibidem. O artigo não se encontra assinado, mas, quatro dias depois, respondendo à carta do arquiteto Ludovico Berna, Barreto assume a autoria.

Esse novo molde é retomado por Barreto em setembro de 1900, quando se dedica à Exposição Geral daquele ano. O personagem André reaparece, desta vez como aluno da Escola Nacional de Belas Artes, guiando Claude pelo interior da sede da escola, onde se realizaria o “envernizamento”. A dicção do texto muda e já são possíveis passagens como a que se segue, eivadas de um esteticismo finissecular bem ao gosto dos simbolistas e decadentistas, tanto nas imagens quanto na musicalidade da frase,<sup>194</sup> e que seriam posteriormente retomadas pelo autor, embora com outra finalidade, nos textos da *Gazeta de Notícias*:

Era um grande salão forrado de metim, separado ao meio por um biombo de sarrafos. Uma grande paz bíblica dormia acorada nos cantos, as molduras dos quadros chispavam fulgurações fugaces ao fundo férreo do metim, e do teto, difusa pelos vidros foscos, tombava a luz desconsolada desse dia cinza, num esparramo de desolação.<sup>195</sup>

Embora a figura do crítico ainda compareça, perde muito do seu viés explicitamente combativo: Claude prefere agora destilar ironias, como a que utiliza para desqualificar um antigo desafeto, Ludovico Berna:

- Quem é aquele, ó menino?
- O arquiteto Ludovico Berna.
- O do arco...?
- Manuelino. Tem pintado, como discípulo de Blondel que é.

---

<sup>194</sup> Como exemplo, destacamos a frase “fulgurações fugaces ao fundo férreo do metim”, na qual é possível detectar o referido esteticismo ao mesmo tempo imagético (luzes/cores) e sonoro (aliteração da labiodental surda [f]). Nesse momento inicial da trajetória de Barreto, o esteticismo quase sempre expressa um caráter irônico.

<sup>195</sup> CLAUDE [Paulo Barreto]. Salão de 1900. O envernizamento. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 208, p. 2, 1 set. 1900.

— Podes afirmar, André, é um homem do arco da velha.<sup>196</sup>

No texto que cobre o dia da abertura oficial da exposição, Claude mantém o formato e, dentro dessa dicção mais desanuviada, logo após assinalar a chegada do então presidente da República Campos Salles ao local, escreve:

Tomei uns modos afetados, fixei [a] lente arrogante, segurei a *badine* nas pontas dos dedos. Era preciso ser como os outros, era preciso ser absolutamente como eles não eram, era preciso exteriorizar-me sem uma vírgula de Verdade, sem um sorriso sincero, era preciso ser um verso de Hugo ou um capítulo de Anatole France.<sup>197</sup>

A passagem deixa entrever como era possível a Paulo Barreto abordar o evento em sua dimensão social e, ao mesmo tempo, posicionar-se criticamente, sem que, para isso, tivesse que reivindicar a combatividade direta de suas outras intervenções, concedendo, assim, mais espaço à verve irônica. Vale lembrar que tal combatividade não desapareceu por completo, permanecendo até o fim de sua colaboração na *Cidade do Rio*.

### João do Rio antes de João do Rio

A entrada de Paulo Barreto na *Gazeta de Notícias* se deu, ao que tudo indica, em 1903. Segundo o biógrafo João Carlos Rodrigues, a estreia teria ocorrido em 7 de setembro de 1903, com o início da publicação da série “A Cidade”.<sup>198</sup> De acordo ainda com Rodrigues, foi nesse mesmo jornal que o

---

<sup>196</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>197</sup> Idem. A abertura oficial. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 210, p. 2, 4 set. 1900.

<sup>198</sup> RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: catálogo bibliográfico, 1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994, p. 11.

pseudônimo João do Rio teria aparecido pela primeira vez, no artigo “O Brasil lê”, estampado em 26 de novembro do referido ano. Apesar da minuciosa pesquisa realizada e depois organizada em um valiosíssimo catálogo bibliográfico, Rodrigues não identifica a presença do pseudônimo em textos anteriores. Barreto, entretanto, já o utilizava pelo menos desde maio de 1903, em uma curta série intitulada “A Vida do Rio”, constituída de quatro artigos – “O Prefeito”, “A Irmã Paula”, “Perfil de Ministro” e “A nova Escola de Belas Artes”–,<sup>199</sup> publicados, respectivamente, nos dias 3, 10, 17 de maio e 11 de agosto,<sup>200</sup> e ainda em outros dois artigos avulsos: “Clara Della Guardia: a artista e as suas irmãs”, estampado no dia 3 de junho, e “O feminismo no Brasil. A felicidade dos homens adiada. O direito do voto”, divulgado no exemplar de 26 de junho. Voltaremos a esse conjunto de textos adiante.

A procedência do pseudônimo também foi causa de controvérsia entre os críticos. José Brito Broca sugere que a escolha de Paulo Barreto pode ter sido motivada pelo seu contato com a obra de Jean Lorrain:

E há uma curiosa coincidência a assinalar entre os dois escritores: Jean Lorrain era o pseudônimo de Paul Duval, assim como João do Rio o era de Paulo Barreto. Esse detalhe nos leva à hipótese de que o escritor brasileiro escolhera o pseudônimo de João do Rio por sugestão do francês.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Na rubrica do último artigo, em vez de “A Vida do Rio”, consta “A Vida no Rio”.

<sup>200</sup> Graziella Betting, em *João do Rio: crônica, folhetim e teatro* (2015), publicou o primeiro texto da série; já Júlia O'Donnell e Lara Jogaib estamparam os três primeiros no livro *A cidade* (2017). Cf.: RIO, João do [Paulo Barreto]. *Crônica, folhetim, teatro*. 2. ed. Seleção e apresentação de Graziella Beting. São Paulo: Carambaia, 2019; Idem. *A cidade*. Organização, apresentação e notas de Julia O'Donnell e Lara Jogaib. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2017.

<sup>201</sup> BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio; ABL, 2005, p. 163.

Raimundo Magalhães Júnior endossa a sugestão de Broca.<sup>202</sup> Já João Carlos Rodrigues apresenta outra possibilidade, atribuindo a origem do pseudônimo à emulação daquele utilizado pelo jornalista francês Napoléon Adrien Marx no jornal *Le Figaro*: Jean de Paris.<sup>203</sup> Segundo o jornal *A Semana*, dirigido por Valentim Magalhães, em resposta à indagação de um leitor sobre o tema, Jean de Paris era “um pseudônimo, de que se serve no *Figaro* não um escritor, mas um grupo de escritores. Desse grupo é diretor Adrien Marx, que tem por principais auxiliares os srs. Grison e Rety”.<sup>204</sup> Ainda no mesmo jornal, outro leitor, anônimo, dialogando com a consulta anterior, acrescenta novo dado: “*Jean de Paris*, que a redação d’*A Semana* diz encobrir um grupo, é, segundo uma informação talvez atrasada, Théodore de Grave”.<sup>205</sup>

Obviamente, não é de nosso interesse encontrar o verdadeiro nome do autor que se encontra por trás do pseudônimo Jean de Paris. Considerando a grande repercussão que a literatura e os periódicos franceses sempre tiveram no

---

<sup>202</sup> MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 29.

<sup>203</sup> Até onde conseguimos verificar, Adrien Marx assinou dois livros com o pseudônimo Jean de Paris: *Un Conseil par jour: guide pratique de la vie usuelle* (1879) e *Un Conseil par jour: l’art du bien vivre* (1880). Trata-se de compilações de sua coluna “*Un Conseil por Jour*” publicada no jornal *Le Figaro*. Vale lembrar que Jean de Paris é também nome de uma famosa ópera cômica do compositor francês François-Adrien Boieldieu e do libretista Claude Godard d’Aucourt de Saint-Just, cuja estreia ocorreu em Paris em 1812. No Rio de Janeiro, ela foi encenada pela primeira vez no Teatro de Santa Teresa em 6 de abril de 1847.

<sup>204</sup> CONSULTAS [Resposta da Redação]. *A Semana*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 10-11, 7 fev. 1885. Os nomes referem-se ao romancista e jornalista Georges Édouard Alexandre Stanislas Grison e ao escritor e crítico musical francês François-Ernest-Charles-Hippolyte Réty.

<sup>205</sup> CONSULTAS [Consulta Literária]. *A Semana*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 7, 14 mar. 1885. Théodore de Grave foi um romancista e jornalista do jornal *Le Figaro*.

Brasil desde o início do século XIX, tanto Jean Lorrain quanto Jean de Paris podem muito bem figurar como possíveis fontes utilizadas por Paulo Barreto para a criação do pseudônimo João do Rio. Há, no entanto, outra possibilidade que, embora possa ainda remeter à matriz francesa do nome, retiraria de Paulo Barreto a responsabilidade pela criação da assinatura João do Rio. Em *História da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré, discorrendo sobre os “jornais que dão destaque às letras”<sup>206</sup> na passagem do século XIX para o XX, escreve: “Na *Notícia*, aparece a seção ‘Crônica Literária’, de Medeiros e Albuquerque, que assina com o pseudônimo J. Santos; as crônicas de Paulo Barreto, tornando conhecido o pseudônimo de João do Rio; as ‘Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro’, de Vieira Fazenda”.<sup>207</sup>

Sodré não menciona as datas precisas em que essas aparições teriam ocorrido, contudo não foi difícil encontrar esses autores nas páginas de *A Notícia* desde 1896; no caso de Albuquerque, não como J. Santos, pseudônimo que só passaria a utilizar mais tarde no mesmo jornal, e sim como Rufiúfio Singapura, nas séries “Sabatina” e “Notas”. Já José Vieira Fazenda foi responsável pela publicação do texto inaugural da seção coletiva “*Au Jour Le Jour*”, assim apresentada pelo jornal: “Deixem passar o francesismo do título que hoje começa a figurar nesta página... A nova seção será sempre uma crônica ou que se relacione a um fato, ou que exponha um fato; e o leitor verá de experiência própria o valor dos seus colaboradores”.<sup>208</sup> O texto de Vieira Fazenda se chama “A Igreja da Penitência. A Festa das Chagas”. Escrito em forma de carta dirigida ao redator de *A Notícia*, Fazenda, aproveitando a reinauguração da referida igreja no Morro de Santo Antônio e da festa que seria ali

---

<sup>206</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 335.

<sup>207</sup> Idem, *ibidem*, p. 336.

<sup>208</sup> *AU JOUR LE JOUR*. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 1, 18 set. 1896.

realizada, constrói uma espécie de relato histórico da localidade e dos costumes associados à tradição festiva, algo que seria a tônica de seus textos na seção. João do Rio, por sua vez, surge nessa seção coletiva no dia 27 de outubro de 1896, assinando o texto “Uma récita de amadores”. Ora, conforme vimos, de acordo com a fortuna crítica do autor de *A bela madame Vargas*, o pseudônimo teria surgido na *Gazeta de Notícias* em 1903, logo após o ingresso de Paulo Barreto no jornal. Assim sendo, o autor da *Gazeta* seria o mesmo de *A Notícia*?

Lembremos que Paulo Barreto, nascido em 5 de agosto de 1881, tinha, em outubro de 1896, apenas 15 anos. Poderia ser um autor precoce, sem dúvida, até porque, como já assinalamos, de acordo com Rodrigues, a sua estreia jornalística se deu aos 18 anos incompletos, em 1899, em *A Tribuna*.<sup>209</sup> Ainda no mesmo ano ele começa intensa colaboração na *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio. O problema é que não só os biógrafos não fazem qualquer menção ao pseudônimo João do Rio antes de 1903, como o próprio Paulo Barreto parece reiterar a informação de que sua carreira jornalística teria de fato começado em 1899. Em *Ramo de loiro: notícias em louvor*, em artigo sobre o então recém-falecido Olavo Bilac, Barreto relembra o que teria sido aquele momento:

Depois, passados anos, ao terminar o meu curso, eu quis também escrever um artigo. Era contra os nefelibatas, rapazes insuportavelmente medíocres que se julgavam gênios. Eu queria a reação da verdade na arte. Fui dizer essas coisas solenes a José do Patrocínio, grande homem, generoso, bom, com a volúpia das virgindades mentais. Patrocínio queria os moços a seu lado, queria estreá-los no seu jornal.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> RODRIGUES, op. cit., 2010, p. 31.

<sup>210</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. *Ramo de loiro: notícias em louvor*. Paris; Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, c. 1920, p. 71.

Conquanto o autor não aluda ao título do artigo em questão, Magalhães Júnior assegura tratar-se do texto “O simbolismo”, publicado em 3 de outubro de 1899 na *Cidade do Rio*, deixando de incluir, como também o próprio Barreto, o artigo de junho do mesmo ano sobre Zola, cujo enfoque principal não consiste, como vimos, em um ataque aos simbolistas.<sup>211</sup> E assim como os seus biógrafos, Barreto não se refere à utilização do pseudônimo João do Rio em tal período e muito menos antes. Em face das dificuldades apontadas, talvez o melhor modo de abordar a questão sobre a criação do pseudônimo seja aproximar-se dos textos assinados por João do Rio na seção “*Au Jour Le Jour*” em *A Notícia*, em 1896 e 1897.

O primeiro texto, o já mencionado “Uma récita de amadores”, trata da apresentação no Cassino Fluminense de um espetáculo teatral, em que seria possível

ouvir, em uma mesma noite: dois monólogos em português (isto para começar), uma comédia em francês e um ato inteiro de ópera – e isto em um verdadeiro teatro, com iluminação elétrica, caixa de ponto, cenários, vestuários e caracterização apropriada, orquestra de 35 músicos, sendo intérpretes, desde o corista até o tenor e a prima-dona, desde o criado até o galã de comédia, amadores e tão somente amadores.<sup>212</sup>

O evento se deu em benefício das obras da Capela do Sagrado Coração de Jesus.<sup>213</sup> Como a estreia seria naquela mesma noite, o jornal teve a ideia de apresentar, como escreve o jornalista, os bastidores da produção:

---

<sup>211</sup> MAGALHÃES JR., op. cit., p. 20.

<sup>212</sup> RIO, João do [?]. Uma récita de amadores. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 256, p. 1, 27 out. 1896.

<sup>213</sup> A construção da capela, situada na Rua Benjamin Constant, na Glória, foi concluída em 1903. Mais tarde, em 1908, inaugurou-se no mesmo local a atual Paróquia do Sagrado Coração de Jesus.



*A Notícia*, que se preza de ser um jornal moderno e que, nessa qualidade, quer ser a primeira a informar os leitores do que ocorre, encarregou-me de dar aos espectadores que vão esta noite ao Cassino uma ideia do que ocorreu nos bastidores antes da representação de hoje, e isso por saber que tenho motivos para estar bem informado. Fá-lo-ei o mais rápido e exatamente que me for possível, usando da indiscrição própria a todo jornalista digno desse nome.<sup>214</sup>

Na sequência, João do Rio apresenta ao leitor os trâmites de elaboração do espetáculo, desde os ensaios até os aspectos mais propriamente técnicos da montagem, como cenário, figurino, iluminação, sempre destacando a excelência da produção, apesar do amadorismo dos atores. Mas o que realmente chama atenção no texto é a posição jornalística assumida pelo autor, que se apresenta como um profissional experiente, como percebido na atitude do jornal ao lhe confiar a responsabilidade da cobertura do evento porque ele tinha “motivos para estar bem informado”.

“As origens do telégrafo no Brasil” foi o segundo texto publicado por João do Rio na série “*Au Jour Le Jour*”. Na esteira da informação histórica, sem se distanciar daquilo que o título anuncia, o artigo não fornece muitos subsídios para a aferição da autoria, exceto o fato de possuir um estilo sóbrio e direto, bem diferente dos textos de *Cidade do Rio*, nos quais, como vimos, prevalece a virulência crítica e certa dose de ironia.

Sob a rubrica “Indústrias Nacionais”, o terceiro artigo, de 25 de novembro de 1896, denominado “Cerveja Babilônia”, pode ser pensado como uma reportagem com feições publicitárias. Elogiando a Cervejaria Bavária, fabricante da referida cerveja, o redator busca ressaltar a importância dela na superação do produto importado, até então dominante no mercado brasileiro: “Pode dizer-se, sem receio de contestação,

---

<sup>214</sup> Idem, *ibidem*.

que a fábrica nacional que vibrou o primeiro golpe na cerveja estrangeira foi a Cervejaria Bavária”.<sup>215</sup> Na sequência, ele descreve minuciosamente o funcionamento da fábrica, exaltando a excelência do empreendimento que acabava de ser instalado no Rio de Janeiro, vindo de São Paulo. É curioso notar que, no reclame da cervejaria estampado em *A Notícia* durante o mês de novembro, lê-se o seguinte *slogan*: “Melhor do que a cerveja estrangeira”.<sup>216</sup> Seria o artigo de João do Rio matéria encomendada?

Algo semelhante se observa no escrito seguinte, de 16 de dezembro, “O comércio moderno”, no qual o redator apresenta a Casa Colombo, espécie de loja de departamentos de moda masculina, inaugurada três anos antes na afamada Rua do Ouvidor: “a casa que, por ser a mais moderna, pareceu-me que deveria ser a mais perfeita”.<sup>217</sup> Análogo ao texto dedicado à Cervejaria Bavária, a descrição é meticulosa e ressalta, além da qualidade e da variedade dos produtos à venda (roupas prontas e sob medida, chapéus, perfumaria etc.), a novidade do serviço de entrega em domicílio. Como se não bastasse, o texto, atestando-se o seu caráter publicitário, foi republicado três dias depois em *O País*.

Já o último artigo encontrado com a assinatura João do Rio em *A Notícia*, publicado em 17 de janeiro de 1897, não traz título. Seguindo a verve tanto patriótica – “Para quem possui um coração de patriota [...]”<sup>218</sup> – quanto publicitária dos textos anteriores, especialmente o da Bavária, uma vez que se mostra empenhado em propalar a capacidade produtiva de mais uma

---

<sup>215</sup> RIO, João do [?]. Indústrias Nacionais. Cerveja Babilônia. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 281, p. 1, 26 out 1896.

<sup>216</sup> MELHOR do que a cerveja estrangeira. Cerveja Bavária de São Paulo. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 267, p. 2, 8 nov. 1896.

<sup>217</sup> RIO, João do [?]. O comércio moderno. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 299, p. 1, 16 dez. 1896.

<sup>218</sup> Idem. *Au Jour Le Jour*. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 1, 17 jan. 1897.

fábrica nacional, o texto é o resultado das impressões da visita que o jornalista fez à indústria de carros do sr. Röhe, “a mais importante do Brasil”.<sup>219</sup> Assim, destaca positivamente a antiguidade, a produtividade, a perfectibilidade e, sobretudo, a equidade dos produtos brasileiros em relação aos similares franceses:

Tive a curiosidade de examinar minuciosamente alguns carros de luxo atualmente expostos na fábrica, mesmo para confrontá-los com os que vi em Paris, onde visitei os grandes fabricantes de carruagens. Devo confessar que não achei diferença entre os dois produtos.<sup>220</sup>

Além disso, ainda em comparação com a produção estrangeira, especialmente a francesa, com base no conhecimento de quem pessoalmente a observou, João do Rio enfatiza o menor custo e, patrioticamente, a exclusividade dos modelos de Röhe – “É mais um título de glória” –, e finaliza o texto nestes termos: “E venham ainda me dizer que no Brasil só é bom o que nos manda o estrangeiro; como se os nossos *amigos* d’além-mar não nos mandassem muita pinoia que dura o que duram as rosas de Malherbe”.<sup>221</sup> Vale lembrar que, mais uma vez, o texto de João do Rio encontra respaldo no material publicitário da empresa sobre a qual escreve, como se pode ler no anúncio estampado na seção “Notabilidades Comerciais, Industriais e Profissionais do Brasil” do *Almanak Laemmert* de

---

<sup>219</sup> Idem, *ibidem*. Trata-se de Henrique Cristiano Röhe, e a fábrica estava instalada na Rua Frei Caneca, n. 233.

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>221</sup> Idem, *ibidem* (grifos no original). O autor alude ao poema de François de Malherbe intitulado “*Consolation à Monsieur du Périer, gentilhomme d’Aix-en-Provence, sur la mort de sa fille*”, publicado em 1607, no qual Malherbe associa o nome da filha de Périer, Marguerite, à efemeridade das rosas que duram “o espaço de uma manhã”.

1897: “Os carros fabricados nesta oficina [Henrique Christiano Röhe] rivalizam com os vindos do estrangeiro”.<sup>222</sup>

Em suma, considerando a experiência profissional demonstrada pelo jornalista, a responsabilidade por ele assumida tanto na cobertura dos bastidores do espetáculo no Cassino quanto nas reportagens com certa diretriz publicitária, realizadas a partir de visitas aos estabelecimentos nelas tratados – ambas, experiência e responsabilidade, não condizentes com a idade de Paulo Barreto à época, 15 anos – e, por fim, o fato de que o autor de *A alma encantadora das ruas* não ter viajado a Paris antes de 1909,<sup>223</sup> acreditamos que a assinatura João do Rio que aparece em *A Notícia* em 1896 e 1897 não foi criada por Paulo Barreto.

### O João do Rio de Paulo Barreto

Voltando ao período em que Paulo Barreto ingressa na *Gazeta de Notícias*, o ano de 1903, podemos retomar os primeiros textos que foram por ele produzidos com o pseudônimo João do Rio antes do consagrado “As Religiões no Rio”. Além dos seis artigos já mencionados, quatro da série “A Vida do Rio” e dois avulsos, há outros seis, entre os quais “O Brasil lê”. Abordemos brevemente cada um deles.

A série “A Vida do Rio” consiste em reportagens, baseadas em entrevistas<sup>224</sup> e apresentadas por meio de diálogos, a respeito de personalidades e espaços emblemáticos do cotidiano carioca. O primeiro artigo, “O Prefeito”, publicado em 3 de maio de 1903, trata do engenheiro Francisco Pereira Passos,

---

<sup>222</sup> LAEMMERT, Eduardo von; SAUER, Arthur. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro e indicador para 1897*. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, p. 1135.

<sup>223</sup> A primeira viagem de Barreto à Europa foi em 1908; chegou primeiramente a Portugal e só em janeiro do ano seguinte a Paris.

<sup>224</sup> Cf. nota 99.

que, tendo assumido a prefeitura do Rio de Janeiro no final de 1902, iniciou um polêmico projeto de remodelação urbanística da cidade. João do Rio teria supostamente entrevistado uma pessoa próxima ao prefeito, a quem ele chama de “o íntimo”, com o intuito de estabelecer o perfil de Passos, assim como de investigar o “prolongamento da sua ditadura”.<sup>225</sup>

No segundo texto, o jornalista dialoga com um amigo sobre o trabalho assistencialista da Irmã Paula, religiosa pertencente à congregação católica Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo, situada na Rua Conselheiro Pereira da Silva, Laranjeiras, local que ele, conduzido por um amigo, acaba visitando.

“Perfil de Ministro”, o terceiro artigo, apresenta o jornalista dialogando com um deputado por Alagoas, que não consegue falar de outra coisa a não ser de política, enquanto ambos aguardam, na estação de barcas da Prainha, a chegada do ministro da Justiça e Negócios Interiores do governo Rodrigues Alves, José Joaquim Seabra. Diante da demora, o deputado desiste da espera. O jornalista permanece e é premiado com uma entrevista na própria casa do ministro.

O último texto da série, intitulado “A nova Escola de Belas Artes”, começa com um breve relato da visita da comissão de orçamento, acompanhada do ministro Seabra, à Escola de Belas Artes, momento no qual o então diretor do estabelecimento, o escultor Rodolfo Bernardelli, aproveita para expor aos visitantes um modelo em gesso do projeto do novo prédio da escola – “Fi-lo em gesso para mais palpável tornar o sonho

---

<sup>225</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. A Vida do Rio. O Prefeito. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 123, p. 1, 3 maio 1903. Paulo Barreto alude ao projeto de lei que tramitava no Congresso no qual havia a proposta de aumentar por mais tempo o período em que Pereira Passos governaria com poderes extraordinários, sem o funcionamento do Conselho Municipal.

irrealizável”<sup>226</sup> –, de autoria do arquiteto Adolfo Morales de los Rios. Na sequência, há a entrevista com o próprio Morales.

No primeiro texto avulso, “Clara Della Guardia: a artista e suas ideias”, o autor emprega também o recurso de uma entrevista com a atriz italiana do título, que retornava ao Rio de Janeiro depois de dois anos.<sup>227</sup> Talvez por conta da ilustre presença de uma dama do teatro internacional na cidade, o texto assume uma dicção mais poética, como na cena em que o redator descreve a paisagem vista da janela da sala da pensão onde os interlocutores se encontravam:

Com efeito, do parapeito onde estamos, descortina-se, na multicolor da tarde que morre, o céu cor de malva e a cidade inteira, e o mar imenso, banhados da dúbia tinta dos ocasos, esses maravilhosos ocasos do nosso outono. No ar muito puro paira uma seráfica doçura e das roseiras em flor, dos jasmineiros em florões sai um perfume delicado e suave.<sup>228</sup>

Ou no parágrafo no qual arremata o texto: “E eu saí, enlevado, gozando pela ladeira abaixo essa visão de artista, tão nossa amiga, que logo à noite fará um dos seus mais brilhantes papéis,<sup>229</sup> essa alma de mulher feita de doçuras, de delicadezas, de poesias sutis e vagas...”<sup>230</sup>

Já no segundo, “O feminismo no Brasil. A felicidade dos homens adiada. O direito do voto”, Barreto entrevista a advogada Mirtes de Campos, com o propósito de discutir a então recente decisão judicial negando o direito de voto às

---

<sup>226</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. A Vida no Rio. A nova Escola de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 2, 11 ago. 1903.

<sup>227</sup> Clara Della Guardia esteve no Brasil em 1899, 1901, 1903, 1909 e 1912. Barreto, com o pseudônimo Claude, escreveu sobre ela em *Cidade do Rio* em 1899.

<sup>228</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. Clara Della Guardia. A artista e suas ideias. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 154, p. 3-4, 3 jun. 1903.

<sup>229</sup> No Teatro Lírico, Guardia estrearia naquela noite a peça *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond de Rostand, no papel de Roxane.

<sup>230</sup> Idem, *ibidem*, p. 4.

mulheres. Durante a conversa, que começa ao ar livre na Rua do Rosário e termina na do Ouvidor, no escritório da *Revista Jurídica*,<sup>231</sup> outros assuntos vêm à tona, como a emancipação feminina e o divórcio. O artigo adota subtítulos, que destacam elementos temáticos abordados no decorrer do texto, expediente funcionalmente parecido com o que seria empregado depois na própria organização do conteúdo de todo o jornal, quando a *Gazeta*, a partir de 11 de dezembro de 1903, passa a utilizar um sumário logo abaixo do cabeçalho.

“O Brasil lê” – “Essa afirmação solene será para muita gente inacreditável”<sup>232</sup> – segue o modelo dos artigos anteriores. As entrevistas são com livreiros e alfarrabistas da capital federal, por meio das quais Barreto descobre que “o Rio civiliza-se, é internacional, poliglota. O Brasil lê vinte vezes mais do que há dez anos”.<sup>233</sup>

Ao final de 1903, Paulo Barreto assumiria, como enviado especial, uma reportagem de ampla cobertura jornalística. No dia 9 de dezembro, ele viaja a Curitiba para cobrir os eventos comemorativos do jubileu de elevação do Paraná à categoria de província. Já no dia 19, aparecem, sem assinatura, as primeiras notas informativas sobre o evento, que continuam sendo remetidas, quase diariamente, por telegramas, sob a rubrica “Jubileu do Paraná”, até o dia 26.

No dia 4 de janeiro de 1904, assinado por João do Rio, surge o artigo “A colonização no Brasil”.<sup>234</sup> Como os demais de Paulo Barreto até então assinados com o pseudônimo, esse

---

<sup>231</sup> A única revista de Direito que encontramos então com escritório na Rua do Ouvidor, no caso, número 66, foi a *Revista de Jurisprudência*, dirigida por Júlio de Barros Raja Gabaglia, Bartolomeu Portela Pessoa de Melo e José Eduardo Torres Câmara.

<sup>232</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. O Brasil lê. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 329, p. 1-2, 26 nov. 1903.

<sup>233</sup> Idem, ibidem, p. 2.

<sup>234</sup> Idem. A colonização no Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-2, 4 jan. 1904.

também é uma “*interview*”, em que o autor dialoga, no saguão do Grande Hotel em Curitiba, com o marquês Salemi Paci, representante do consulado italiano em Porto Alegre, sobre o tema do título. Três dias depois, em 7 de janeiro, Barreto publica “O Paraná industrial”, artigo em que aborda um dos principais eventos do jubileu, a Exposição do Cinquentenário do Paraná, espécie de feira industrial, segundo o modelo estabelecido pelos ingleses em meados do século XIX. Só que se trata não de uma entrevista, e sim de um texto tanto informativo quanto opinativo: “A exposição veio mostrar ao Brasil não o que era o Paraná com a sua formidável riqueza natural, mas o que será o Paraná com o desenvolvimento de todas essas indústrias cuja descrição palidamente traço”.<sup>235</sup> Interessante notar que ele é assinado com o nome de batismo, como se a faceta pseudônima estivesse vinculada apenas a uma modalidade específica de texto jornalístico, no caso, a entrevista.

Nos textos seguintes, já sem nenhuma relação com a viagem ao Paraná, a assinatura João do Rio retoma o formato entrevista. Em “A guerra russo-japonesa”, publicado em 19 de janeiro, o autor procura inteirar-se do conflito no Extremo Oriente, inquirindo o encarregado dos negócios do Japão no Brasil, o diplomata “Kumaitchi Horigoutchi”.<sup>236</sup> Nesse artigo, como no da conversa com Della Guardia, há certa preocupação estética, não eivada de ironia, com a apresentação do cenário, especialmente o interno, que remete às descrições de *Às avessas* [*À rebours*], de Joris-Karl Huysmans.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> BARRETO, Paulo. O Paraná industrial. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 2, 7 jan.1904.

<sup>236</sup> Apesar da sugestão do título e do fato de as hostilidades estarem se acentuando entre Rússia e Japão no mês de janeiro, a guerra só teve início em fevereiro de 1904, com o ataque japonês aos navios russos em Port Arthur, na região chinesa da Manchúria. O conflito foi encerrado em setembro de 1905.

<sup>237</sup> A título de comparação, segue um trecho do livro de Huysmans, no qual aparecem detalhes de um dos cômodos da casa de des Esseintes: “Finalmente,



No salão de raro gosto, onde os divãs de seda adamacada são vastos e macios, *kakemonos* vermelho e ouro arabescavam pelas paredes pássaros esguios e flores bizarras, para-ventos de laca resguardavam trechos mais íntimos e por toda parte era um *tohu-bohu* de móveis de todas as épocas, de bibelôs raros, de bronzes e marfins, de palmas exóticas em vãos bojudos. Das janelas coava-se uma luz leitosa e no ar palpitava um suave perfume de incensário.<sup>238</sup>

No texto “A colonização italiana no Brasil”, de 22 de janeiro de 1904, no qual o gênero jornalístico aparece creditado logo no primeiro dos subtítulos, “*Interview* com o príncipe de Cariati, ministro da Itália”,<sup>239</sup> Paulo Barreto viaja a Petrópolis para realizar a anunciada tarefa. Depois de esperar por duas horas, enquanto o ministro passeava a cavalo pelas ruas da cidade serrana, o autor adentra a residência oficial e, como no texto anterior, descreve esteticamente, mais uma vez à moda de Huysmans, o cenário:

[Segui-o] por várias salas, decoradas de púrpura, onde reposteiros de um sagrado tom cardinalício ondulavam vagarosamente. No gabinete vasto, mobiliado de móveis escuros, a luz velada punha sombras nos cantos, e por toda a parte *fauteuils* enormes, divãs largos com alcovas convidavam a pensar

---

sobre a lareira, cuja cobertura fora também cortada de suntuoso estofado de uma dalmática florentina, entre dois ostensórios de cobre dourado, de estilo bizantino, provenientes da antiga Abbaye-au-Bois de Bièvre, um maravilhoso cânone de igreja, de três compartimentos separados, ornados como uma renda, continha, sob o vidro de seu caixilho, copiados num velino autêntico, com admiráveis letras de missal e esplêndidas iluminuras, três peças de Baudelaire”. Cf. HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011, p. 83.

<sup>238</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. A guerra russo-japonesa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 1, 19 jan. 1904.

<sup>239</sup> Idem. A colonização italiana no Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 2, 22 jan. 1904.

com calma e repouso. Numa das estantes, *doré sur tranche*, o *Poder da vontade* de Smiles,<sup>240</sup> num vaso rosas frescas olorando o ar.<sup>241</sup>

Talvez na mesma estada em Petrópolis, Barreto entrevista o ministro de Portugal, João de Oliveira de Sá Camelo Lampreia, retomando o tema da colonização, como se lê no artigo “A colônia portuguesa”, de 29 de janeiro de 1904. No salão da legação lusitana no bairro do Valparaíso, onde ocorre a conversa, ele novamente repara em detalhes estéticos: “Pelas janelas abertas via-se o céu profundamente azul e o arvoredado a ondular. Um suave perfume inebriava o ar, e os móveis severos e os tapetes caros davam a sensação de um delicado repouso”.<sup>242</sup>

No último artigo antes da publicação de “As Religiões no Rio”, também intitulado “A colonização no Brasil”, de 9 de fevereiro, Barreto, motivado pela boa repercussão da conversa com o príncipe italiano Cariatí, vai à Câmara Federal entrevistar “um dos mais ilustres representantes”<sup>243</sup> de São Paulo na casa, o engenheiro militar Antônio Cândido Rodrigues. Apesar da amplitude sugerida pelo título do artigo, prevalece no diálogo a questão da colonização em São Paulo, especialmente a dos italianos – além do mandato de Rodrigues ter sido por São Paulo, ele foi senador pelo mesmo estado entre 1898 e 1900 e secretário da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do governo paulista entre 1900 e 1902, convidado pelo então governador Rodrigues Alves.<sup>244</sup>

---

<sup>240</sup> Trata-se do livro *Self-Help; with Illustrations of Character and Conduct*, de Samuel Smiles, originalmente publicado em 1859.

<sup>241</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>242</sup> Idem. A colônia portuguesa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 1-2, 29 jan. 1904.

<sup>243</sup> Idem. A colonização no Brasil. *Interview* com o dr. Cândido Rodrigues. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 1-2, 9 fev. 1904.

<sup>244</sup> Logo após governar São Paulo, Rodrigues Alves assumiria a presidência da República entre 1902 e 1904.

Em 22 de fevereiro de 1904, com a publicação de “A nova Jerusalém”, Barreto inicia a série “As Religiões no Rio”. Contabilizando 22 artigos, a série só é concluída em 21 de abril, com o texto “O culto do mar”. Durante esse período, ela contou com boa publicidade, sendo constantemente anunciada tanto no sumário quanto na primeira página do jornal, como se pode ler no anúncio que aparece logo no dia da estreia: “As Religiões no Rio. Começamos hoje uma série de artigos de informações curiosas sobre as religiões no Rio”.<sup>245</sup>

Interessante é que, no sumário do mesmo dia, a série é apresentada como “inquérito da *Gazeta*”. Segundo o *Dicionário Houaiss*, inquérito é “ato ou efeito de inquirir”,<sup>246</sup> ação que remete ao gênero jornalístico tão amplamente adotado por Paulo Barreto, o da entrevista. Só que inquérito alude também ao campo jurídico e, nesse caso, a despeito das diferentes acepções da palavra que daí surgem (administrativa, judicial, policial etc.), o significado extrapola o limite da mera inquirição, abrangendo o ato de apurar. Considerando o campo do jornalismo, apurar implica “investigar, levantar, verificar informações, dados, acontecimentos, testemunhos para elaboração da notícia”,<sup>247</sup> ou seja, é o procedimento que se encontra na base daquilo que se entende até hoje por reportagem. O próprio Barreto, no prólogo do livro que reúne os artigos da série, lançado no mesmo ano de 1904, utiliza o termo reportagem para se referir ao trabalho por ele realizado: “Foi o que fiz na *reportagem* a que a *Gazeta de Notícias* emprestou uma tão larga hospitalidade e um tão grande ruído; foi este o

---

<sup>245</sup> GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, n. 53, p. 1, 22 fev. 1904.

<sup>246</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1622.

<sup>247</sup> BAHIA, Juarez. *Dicionário de jornalismo: século XX*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998, p. 29.

meu esforço: levantar um pouco o mistério das crenças nesta cidade”.<sup>248</sup>

Comparando a nova série com o que tinha sido até então produzido por Paulo Barreto na *Gazeta de Notícias*, podemos destacar algumas diferenças significativas. A primeira delas diz respeito ao modo de apuração, pois enquanto na primeira produção prevalece o recurso da entrevista tanto na investigação quanto na redação final, o que faz do recurso utilizado a única fonte de informação, na série de 1904 a entrevista é ponto de partida, mas não necessariamente a forma final da redação. Muito do que aparece registrado nos artigos advém da observação do repórter inserido no evento sobre o qual pretende prestar informações. Se no primeiro artigo da série, “A nova Jerusalém”, a entrevista predomina, logo nos dois seguintes, “O espiritismo falso” e “Os espíritas. Entre os sinceros”, publicados respectivamente em 24 e 26 de fevereiro de 1904, embora também exista o uso da entrevista, é possível identificar elementos narrativos decorrentes da observação do jornalista, seja participando de um culto na Federação Espírita Brasileira, como se lê no terceiro artigo, seja relatando, no segundo, algumas das visitas feitas a “uns vinte desses milhares de centros”,<sup>249</sup> onde impera “a pulhice dessas pantomimas lúgubres”.<sup>250</sup>

Em “Os batistas”, de 29 de fevereiro, Barreto assiste, no templo da Rua de Santana, antes que tenha a oportunidade de entrevistar o pastor Francisco Fulgêncio Soren, ao estudo de um hino cantado, o que lhe permite não só apresentar o espaço – “Todos os bicos de gás silvavam, enchendo de luz amarela as

---

<sup>248</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. *As religiões no Rio*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 1904.

<sup>249</sup> Idem. O espiritismo falso. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 55, p. 1-2, 24 fev. 1904.

<sup>250</sup> Idem, *ibidem*, p. 2

paredes nuas”<sup>251</sup> – e o público presente – “Pelos bancos uma sociedade complexa, uma parcela de multidão, isto é, o resumo de todas as classes”<sup>252</sup> –, como também a própria ação evangelizadora sob o comando do referido pastor:

O pastor parece concentrado, olhando o rebanho de ovelhas, a maior parte ignorante do aprisco. Nessa noite não se perde em erudições teológicas; nessa noite chama, com o órgão do Senhor, os carneiros sem fé. E é uma cousa que se nota logo. A propaganda, a atração da Igreja é a música. [Ganham-se] mais fiéis entoando um hino que fazendo um sábio discurso cheio de virtudes. O sr. Soren, o pastor, calmo e irrepreensível, parece compreender os que o frequentam, sem esquecer a sua missão evangélica.<sup>253</sup>

Em outro artigo, “A Igreja Metodista”, publicado em 24 de março, Barreto narra a sua visita ao local, ocasião em que testemunha uma cerimônia de casamento. Após descrevê-la, ele, encantado com a celebração, anota:

E da *féerie* do templo, por cima d’água, do mais lindo templo evangelista, onde as luzes ardiam por trás dos vitrais numa confusa irradiação de cores, começaram a sair os convidados. Carros estacionavam na escuridão da praça com os faróis acesos carbunculando... Eu assistira a um casamento sensacional.<sup>254</sup>

É só no dia seguinte que ele entrevista o pastor metodista Jovelino Camargo em sua residência, no bairro de Botafogo.<sup>255</sup>

Na cobertura jornalística da série subintitulada “No mundo dos feitiços”, na qual João do Rio apresenta cultos

---

<sup>251</sup> Idem. Os batistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 60, p. 2, 29 fev. 1904.

<sup>252</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>253</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>254</sup> Idem. A Igreja Metodista. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 84, p. 2, 24 mar. 1904.

<sup>255</sup> A Igreja Metodista situa-se no bairro do Catete, na Praça José de Alencar.

religiosos de procedência africana, percebe-se bem essa inserção em cena. Acompanhado de um suposto informante, Antônio, o repórter convive durante “três meses no mundo dos feitiços”,<sup>256</sup> período no qual frequenta inúmeros estabelecimentos. Em um desses, sob o comando de um “grande feiticeiro”,<sup>257</sup> segundo lhe informa Antônio, testemunha o ritual de desenvolvimento de uma iaô:

Olhei o célebre pai de santo, cujas filhas são sem conta. Estava sentado à porta da camarinha, mas levantou-se logo, e a negra iniciada entrou, de camisola branca, com o leque de metal. Fula, com uma extraordinária fadiga nos membros lassos, os seus olhos brilhavam satânicos sob o capacete de pinturas bizarras com que lhe tinham brochado o crânio. Diante do pai estirou-se a fio comprido, bateu com as faces no assoalho, ajoelhou e beijou-lhe a mão. Babaloxá fez um gesto de bênção e ela foi, arrojou-se de novo diante de outras pessoas. O som do agogô arrastou no ar os primeiros batuques e os arranhados do xequerê. A negra ergueu-se e, estendendo as mãos para um e para outro lado, começou a traçar passos, sorrindo idiotamente. Só então notei que tinha na cabeça uma esquisita espécie de cone.<sup>258</sup>

O ritual chega ao seu auge quando a iaô, depois de banhada em azeite quente “que não lhe queima a pele”,<sup>259</sup> recebe o seu novo nome dito pelo santo que nela encarnara. A importância das inserções do jornalista pode ser mensurada tanto pelo impacto que essas cenas podem ter causado no público leitor em razão de seu apelo sobrenatural, construído com certa suspensão da descrença por parte do próprio redator – daí talvez o sucesso da série – quanto pelo fato de que elas faziam parte do dia a dia da cidade, só que em uma dimensão

---

<sup>256</sup> Idem. O feitiço. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 2, 14 mar. 1904.

<sup>257</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>258</sup> Idem. As iaôs. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 72, p. 2, 12 mar. 1904.

<sup>259</sup> Idem, *ibidem*.

subterrânea: “Os transeuntes honestos, que passeiam na rua com indiferença, não imaginam sequer as cenas de Salpêtrière africana passadas por trás das rótulas sujas”;<sup>260</sup> “Os feiticeiros formigam no Rio, espalhados por toda a cidade, do cais à estrada de Santa Cruz”.<sup>261</sup>

Diferentemente dos artigos até aquele momento publicados na *Gazeta de Notícias* por Paulo Barreto, nos quais prepondera a entrevista envolvendo fontes ligadas em geral aos assuntos em destaque no noticiário (figuras públicas, guerra, colonização etc.), em “As Religiões no Rio” prevalece a cobertura do habitual, daquilo que acontece reincidentemente em sua quase invisibilidade cotidiana (as igrejas evangélicas, as sinagogas etc.) ou mesmo escondido (as religiões africanas, o satanismo etc.). Em vez de abordar aquilo que já é notícia, ou seja, que já se encontra constituído como objeto de informação e divulgação dos jornais, a reportagem de “As Religiões no Rio” converte fenômenos habituais em matéria de grande repercussão jornalística.

Nesse sentido, ao contrário do que sugere Brito Broca, para quem a principal inovação do autor “foi a de transformar a crônica em reportagem – reportagem por vezes lírica e com vislumbres poéticos”,<sup>262</sup> Barreto converte a reportagem em crônica não tanto pelos efeitos estéticos de seus textos, mas sim por empreender uma investigação jornalística sobre acontecimentos que, apesar de corriqueiros, estavam dispersos em espaços socialmente recônditos.

---

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*. Salpêtrière é um hospital em Paris que, à época em que escrevia Barreto, funcionava como asilo e sanatório feminino.

<sup>261</sup> Idem. O feitiço. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 2, 14 mar. 1904.

<sup>262</sup> BROCA, op. cit., p. 321.

## Considerações finais

Desde os artigos da série “A Vida no Rio” da *Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto deixa de ser o resenhista de arte e literatura, comprometido com o partidarismo crítico de quem defendia a estética naturalista, para se tornar um repórter: se a percepção do evento em sua sociabilidade, que requer do profissional uma abordagem mais investigativa, aparece de modo incipiente em sua produção em *Cidade do Rio*, na *Gazeta de Notícias* ela ganha contorno decisivo em “As Religiões no Rio”.

Uma vez que a série se impõe publicamente, assegurando a notabilidade de seu autor, acaba por definir o seu percurso jornalístico, tanto que, além de servir de base para o seu primeiro livro, lançado ainda em 1904, orienta os seus trabalhos subsequentes na *Gazeta*, como, entre outras, as séries “Pobre Gente” (1904) e “No Jardim do Crime” (1905), e o inquérito “O Momento Literário” (1905). Nesse sentido, a série “As Religiões no Rio” foi a expressão bem-sucedida, jornalística e editorialmente, da carreira que vinha se consolidando na *Gazeta de Notícias*, especialmente com a assinatura João do Rio. O surpreendente sucesso alcançado pela série tornou praticamente inviável ao autor se desvencilhar do pseudônimo – de certa maneira, ele até o tentou, ao manter entre parêntesis, na primeira edição em livro, o nome de batismo,<sup>263</sup> ou ao inverter as posições respectivas dos nomes, como no volume de *A bela madame Vargas*,<sup>264</sup> em cuja capa o que está entre parêntesis é a assinatura João do Rio.

Considerada a trajetória do jovem Paulo Barreto, João do Rio nasce simultaneamente do apagamento do crítico militante,

---

<sup>263</sup> Na edição de 1906 de *As religiões no Rio*, publicada pela Garnier, o expediente é mantido.

<sup>264</sup> Embora na edição consultada da F. Briguet & Cia não conste o ano de publicação, é provável que seja 1913, considerados os anúncios de lançamento do livro estampados em diversos jornais cariocas do referido ano.



afeito aos pressupostos naturalistas/positivistas, e da emergência do repórter, cujo trabalho, curiosamente, cada vez mais se coaduna com as tendências estéticas decadentistas, de autores como Huysmans e, mais adiante, o “degenerado superior” Oscar Wilde, de quem acabaria se tornando um dos principais divulgadores no Brasil.<sup>265</sup> Por esse prisma, embora já registrado anteriormente, o nome João do Rio é o do novo batismo de Paulo Barreto.

---

<sup>265</sup> Além de escrever em diversas oportunidades sobre o escritor irlandês, Barreto traduziu duas obras dele: *Salomé* e *Retrato de Dorian Gray*.



## João do Rio e a Nova Esfera da Crônica no Século XX

### Introdução

Para que se entenda o que vem a ser propriamente a expressão “a nova esfera da crônica no século XX” e o importante papel aí desempenhado pela produção de João do Rio, cumpre apresentar sumariamente o desenvolvimento da crônica no contexto do século anterior.<sup>266</sup> Pode-se dizer que é na década de 1830 que o gênero começa a ser praticado no Brasil. Em 1836, Justiniano José da Rocha adota em seu recém-lançado periódico *O Cronista* a seção “*Feuilleton*”.<sup>267</sup> No texto em que a novidade é anunciada, o redator chama a atenção para a disposição gráfica da seção, em uma descrição quase fenomenológica do ato de leitura de periódicos:

Se porventura, amigo leitor, entendeis a língua francesa, quando vos vem às mãos algum periódico francês, quando ansioso desdobrais suas extensas páginas, sede ingênuo, confessai, para onde se dirigem vossos olhos? Por nós vos julgamos (e este é o melhor meio de quase sempre acertar nos juízos, que dos outros fazemos), haveis de necessariamente, com um rápido lance de olhos abranger todas as colunas de alto a baixo... se nada interrompeu vosso raio visual, como que esperáveis achar coisa que não achaste, mostrai-vos meio triste, ledes à pressa essas

---

<sup>266</sup> Como o leitor poderá perceber, retomo aqui algumas considerações já apresentadas em ensaios anteriores.

<sup>267</sup> É importante destacar que, antes de *O Cronista*, a seção “*Feuilleton*” já tinha aparecido no Brasil em 1831, no jornal carioca *O Moderador*.

monstruosas colunas para poderdes, abrindo outro número, ver se sereis mais feliz.<sup>268</sup>

A passagem presume o leitor ciente da existência do espaço específico, em meio às “monstruosas colunas”, nos periódicos franceses. Como se sabe, o *feuilleton* aparece pela primeira vez em 1800 no periódico parisiense *Journal des Débats*. Com o intuito de tornar viável a leitura de matéria de entretenimento no interior de uma folha eminentemente política, que se prestava inclusive à transcrição das atas da Assembleia Legislativa francesa, os redatores, entre eles Julien-Louis Geoffroy, tiveram a ideia de, com um traço horizontal ao rodapé da página, dividir a folha em duas partes, criando uma espécie de suplemento, dentro do qual anúncios e resenhas de espetáculos teatrais eram publicados, e ao qual eles deram o nome de *feuilleton*.

Todavia, a presunção de Justiniano não se limita a fornecer ao leitor, hábil em língua francesa, o dispositivo jornalístico que ele já conhece. A euforia com que o redator exalta o *feuilleton*, “abençoada invenção da literatura periódica, filho mimoso de brilhante imaginação [...], duende da civilização moderna”,<sup>269</sup> diz respeito à possibilidade, proporcionada pela nova seção, de diversificação do material jornalístico:

Pois bem nesse outro número, quase em fim de página, um grande traço negro mais carregado interrompe vossa vista indagadora; por baixo desse traço, letras maiúsculas que dizem FEUILLETON aparecem radiantes, fascinadoras, feiticeiras. Então, dais um suspiro de contentamento, vosso predileto FEUILLETON é posto à parte, é minuciosamente reservado para

---

<sup>268</sup> ROCHA, Justiniano José da. [Se porventura, amigo leitor...]. *O Cronista*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1, 5 out. 1836.

<sup>269</sup> Idem, *ibidem*.

ser lido com vagar, para ser saboreado a contento, para servir de sobremesa a vosso banquete de leitura.<sup>270</sup>

Como o banquete de *O Cronista* era político, a sobremesa servida exercia função compensatória, colocando à disposição do leitor as mais variadas iguarias: prosa de ficção, ensaio, inclusive político, e textos de intervenção jornalística que, ao absorverem metonimicamente a rubrica da seção, logo ficariam também conhecidos com o nome de *feuilleton*. Essa modalidade textual surge das práticas jornalísticas que envolviam a participação ativa do redator no evento que deveria ser comentado e que, como se viu no *Journal des Débats*, estava inicialmente relacionado ao teatro. Não demorou muito para que o campo de abordagem se estendesse por toda a esfera cultural e o jornalista responsável pela seção tivesse que comentar o que de mais importante teria acontecido durante a semana – claro que esse arco de tempo poderia variar de acordo com a periodicidade do jornal.

Mais tarde, na segunda metade da década de 1830, também romances passariam a ser publicados no espaço de modo seriado, prendendo a atenção de leitores cada vez mais interessados em assuntos de entretenimento. Pode-se dizer que o desenvolvimento da seção nos trinta primeiros anos do Oitocentos foi um dos fatores responsáveis pela ampliação e diversificação do público leitor de jornais no período – outro fator significativo estaria associado à invenção do anúncio pago, que barateou o preço final de um exemplar em 50%.<sup>271</sup> Assim, quando incorpora o *feuilleton* ao seu empreendimento

---

<sup>270</sup> Idem, ibidem. No original, a expressão *feuilleton* aparece em letras garrafais e em negrito, por isso utilizei maiúsculas.

<sup>271</sup> O jornalista francês Émile Girardin foi o criador do anúncio pago na imprensa francesa. Quando lança em 1836 a folha *La Presse*, ele consegue baixar o preço de 80 para 40 francos, o que acaba suscitando grande polêmica entre os proprietários de jornais no país de Voltaire. O expediente seria logo adotado pelos periódicos brasileiros.

jornalístico, Justiniano José da Rocha demonstra conhecer bem o alcance técnico da inovação francesa.

No Brasil, nas décadas seguintes, grande parte dos jornais tinha a sua seção *feuilleton* ou folhetim, empregando aqui o neologismo traduzido do espanhol que seria adotado em 1839 pelo *Jornal do Comércio* com a publicação do primeiro capítulo do romance *Edmundo e sua prima*, de Paul de Kock, e que se disseminaria pela imprensa da época. Além do próprio Justiniano, que continuaria produzindo para diversos jornais da corte, autores como Gonçalves Dias, Francisco Otaviano, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis se tornariam folhetinistas, contribuindo para o estabelecimento do gênero. E é nos anos 1850 que a seção ganha impulso com a criação de algumas séries folhetinescas e a divulgação de inúmeros romances, especialmente nos grandes periódicos brasileiros, como o já citado *Jornal do Comércio*, o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*.

### **Folhetim ou crônica**

Como se viu, inicialmente o termo folhetim designava o espaço do jornal ao rodapé da página e que continuaria sendo empregado durante muito tempo, a despeito do teor da matéria publicada sob essa rubrica. Em um segundo momento, assinalaria um gênero de procedência jornalística, fruto de um trabalho de intervenção crítica que envolveria tanto a participação do jornalista no evento, e não só teatral, quanto o seu comentário na forma final de um texto. Por fim, denominava os romances cujas características, se não dependiam única e exclusivamente do formato seriado em que eram divulgados, fundamentavam-se em grande parte nas suas condições periódicas de publicação e difusão, razão pela qual foram catalogados pela historiografia literária com a expressão romance-folhetim.

Das três designações, é a segunda que consagra o novo gênero, o folhetim, e o novo profissional do jornalismo, o folhetinista. É o que bem assinala Machado de Assis, quando escreve sobre o gênero: “o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação”.<sup>272</sup> No entanto, a questão terminológica não se limita à variação conceitual do vocábulo folhetim. Ela também diz respeito ao termo crônica quando utilizado para denominar o que, em princípio, seria o mesmo gênero.

Diferentemente do original francês *feuilleton*, cuja fonte é a língua comum, *chronique* já fazia parte do universo jornalístico, nomeando, além de periódicos, como o setecentista *Chronique de Paris*, as mais variadas seções que os compunham – a rubrica “*chronique*” costumava vir seguida pelo epíteto “*dramatique*”, “*musicale*”, “*judiciaire*”, “*littéraire*” etc., de acordo com a matéria tratada pela seção. Isso também ocorreu no mundo lusitano, com a *Crônica Constitucional de Lisboa*, de 1833, e, no mesmo campo semântico, *O Cronista*, de Almeida Garrett, de 1827, antecessor do periódico já aqui citado de Justiniano José da Rocha, que é de 1836. Em relação às rubricas das seções não teria sido diferente, e foram muitos os jornais brasileiros que adotaram a expressão, à semelhança do que ocorreu nas imprensas francesa e portuguesa. Como a lista é longa, restrinjo-me ao único exemplo de *O Beija-flor*, de 1830 – anterior, portanto, ao aparecimento da seção folhetim na imprensa nacional – que por três vezes chamou de “Crônica” uma seção que compilava notícias estrangeiras. Entretanto, se o termo fazia parte do universo jornalístico antes mesmo de se restringir ao formato folhetinesco, ele não surge no jornalismo. Como se sabe, ele foi durante séculos utilizado para denominar

---

<sup>272</sup> ASSIS, Machado de. O folhetinista. *O Espelho*: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes, Rio de Janeiro, n. 9, p. 1, 30 out. 1859.

um gênero historiográfico, baseado no relato de sucessos cronologicamente organizados de reis e dinastias, que teve o seu auge no final da Idade Média.

Ora, com base nesse breve apanhado terminológico, percebe-se que o diálogo com a modalidade histórica medieval se dá com o jornalismo em toda a sua amplitude, e não apenas com um de seus gêneros, como se desde o início os responsáveis por esse novo meio de comunicação entendessem que a sua principal finalidade era a intervenção no tempo, especialmente no cotidiano, por intermédio das mais variadas formas de relato. Se o argumento procede, então a questão da prevalência do termo *crônica* para nomear a “moderna criação”, valendo-me aqui da expressão machadiana, deveria ser postulada por outro viés e, ao que tudo indica, pelo viés do folhetim, ou seja, no campo jornalístico. Isso fica evidente visto que a alternância dos termos acontece com certa frequência, sem que os jornais explicitassem alguma justificativa. Menciono dois exemplos: o primeiro corresponde ao trecho da série “A Semana” em que, a despeito de ser publicada no rodapé sob a rubrica “Folhetim do *Jornal do Comércio*”, Francisco Otaviano alude, no corpo do texto, à suposta “monotonia da *crônica*”<sup>273</sup> que ele escreve; o segundo remete ao *Diário do Rio de Janeiro*, no qual Machado de Assis, na série “Ao Acaso”, lembra que costuma cismar em seus “folhetins sempre a horas mortas”,<sup>274</sup> embora o subtítulo da série seja “*crônica da semana*”.

Se o gênero é o mesmo, por que não privilegiar a expressão nova, praticamente estabelecida para tal fim, em detrimento do termo já amplamente difundido pela imprensa há mais de cinquenta anos? A minha suposição baseia-se na ideia de que o crescimento avassalador da publicação de romances no espaço

---

<sup>273</sup> OTAVIANO, Francisco. A Semana. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 1, 6 fev. 1853.

<sup>274</sup> ASSIS, Machado de. Ao Acaso: *crônica da semana*. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 211, p. 1, 1 ago. 1864.



do rodapé da página a partir da década de 1840 foi responsável pela mudança de orientação jornalística da seção. Isso se deve a uma identificação até então inédita, pois, enquanto o artigo folhetinesco ocupava o espaço uma vez por semana, os romances espalhavam-se por meses, até anos, dependendo de sua extensão e assiduidade, em geral, cotidianamente. Não é à toa que na década de 1880 o gênero acaba aos poucos se deslocando para as colunas, deixando o rodapé exclusivamente ao encargo dos romances – as últimas séries de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*, bem como as de Olavo Bilac e de João do Rio no mesmo jornal, não frequentaram os rodapés das páginas. Daí que folhetim se torna designação de um subgênero romanesco, consagrado pela historiografia literária a ponto de um livro importante como o da pesquisadora Marlyse Meyer, intitulado *Folhetim: uma história*, de 1996, não tratar do gênero jornalístico, mas apenas da modalidade romanesca.

Crônica, assim, termina por substituir de vez o antigo nome, mantendo ainda por um bom tempo a mesma dicção adquirida pelo gênero na década de 1850, sem se confundir com as variedades textuais sob o mesmo título. Ao contrário das crônicas espalhadas pelas páginas dos jornais, que se limitavam ao relato dos acontecimentos sob a égide dos epítetos de suas rubricas (“crônica política” etc.), a crônica de procedência folhetinesca consistia em um texto que tendia a privilegiar os assuntos de entretenimento – ainda que, segundo Machado, “todo o mundo lhe [ao folhetim] pertence, até mesmo a política”<sup>275</sup> – e, sobretudo, a voz que devia comentar esses assuntos, mantendo com o leitor o diálogo inicialmente estabelecido, mesmo quando não havia nada de notável a ser comentado.

---

<sup>275</sup> Idem. O folhetinista. *O Espelho*: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes, Rio de Janeiro, n. 9, p. 1, 30 out. 1859.

Se no início era dependente da participação do folhetinista nos eventos a serem comentados, atividade que pode ser associada ao que mais tarde seria entendido como o trabalho do repórter, posteriormente, com o desenvolvimento da imprensa na direção de transformar o jornal cada vez mais em um espaço eminentemente noticioso, essa participação torna-se desnecessária, cabendo ao repórter exercê-la, e o cronista deixa de ser visto como fonte de notícia para se converter em um agente que dela se alimenta. É o que se pode perceber na produção machadiana. Enquanto Francisco Otaviano, José de Alencar e o próprio Machado nos primórdios da carreira ainda circulavam pelos salões e teatros da cidade para cobrir a gama de eventos da semana nos anos de 1850, o autor de *Dom Casmurro* logo engendraria uma distância dos fatos para tratá-los como objetos de leitura por meio da notícia jornalística. Já em 1862, escrevendo para o periódico *O Futuro*, na seção intitulada “Crônica”, Machado deixa claro esse novo perfil do gênero:

Para sempre. Neste aposento construído no fundo do edifício que o leitor acabou de percorrer instalo-me eu, e aqui praticarei mansamente com o leitor sobre todas as coisas que nos fornecer a quinzena, sem fadiga para mim, nem mágoa para ninguém. Durarão as nossas palestras o intervalo de um charuto, mais infelizes nisto que as rosas de Malherbe. Olhe o leitor: à roda da mesa estão os jornais de todo o império; sentemo-nos como bons e pacíficos amigos, e comecemos a encarar afoitamente aqueles estouvados peruanos.<sup>276</sup>

A referência aos peruanos diz respeito a distúrbios ocorridos na fronteira entre o Peru e o Brasil. Por sinal, esse é o único tema dentre os cinco tratados pelo cronista que não se deu na corte, o que, *a priori*, justificaria lidar com ele por meio do noticiário. Entretanto, a despeito da distância geográfica,

---

<sup>276</sup> Idem. Crônica. *O Futuro*: periódico literário, Rio de Janeiro, [s. n.], p. 202-204, 1 dez. 1862.

todos os assuntos foram abordados pelo cronista com o mesmo distanciamento, uma vez que mediados pela leitura dos “jornais de todo o império”. Por esse prisma, ao retirar da crônica o seu caráter noticioso, Machado de Assis empresta ao gênero uma autonomia dentro do próprio jornal, em uma espécie de autorreferencialidade jornalística eivada de visão crítica que o aproxima de outro gênero, o ensaio.

Diante desse panorama, a minha hipótese é a de que a crônica de João do Rio implica uma nova direção, com base na retomada da produção de notícia sem abandonar, contudo, a visada crítica e ensaística construída por Machado.

### **A alma encantadora das ruas: coletânea de gêneros**

Considerando a vasta obra jornalística de João do Rio, gostaria de iniciar justificando a minha escolha. Optei por me aproximar de sua produção pelo seu livro mais conhecido, *A alma encantadora das ruas*, publicado em 1908.<sup>277</sup> E a razão da escolha deve-se a certo consenso da fortuna crítica do autor quanto ao fato de se tratar de uma coletânea de crônicas. No entanto, o volume reúne material diverso, pertencente a gêneros distintos, cujo principal elo entre os textos ali reunidos é terem sido divulgados na imprensa, na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*, antes de serem editados em livro. Como se não bastasse, a questão torna-se ainda mais complexa, pois essa categorização não se encontra apenas na recepção posterior, ocorrida na segunda metade do século XX, mas também na que se manifesta contemporaneamente ao lançamento do livro. Na

---

<sup>277</sup> Apesar de constar a data de 1908 no frontispício da primeira edição, o livro só chegou às livrarias no início de 1909. Por sinal, João do Rio encontrava-se na Europa na época do lançamento. Cf. BINÓCULO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 3, 12 jan. 1909. Sobre a viagem de João do Rio à Europa, cf. BOLETIM Telegráfico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 352, p. 2, 17 dez. 1908.

coluna “Binóculo” da *Gazeta de Notícias* de 12 de janeiro de 1909, o redator anuncia da seguinte maneira o livro de seu companheiro de redação:<sup>278</sup>

Em *A alma encantadora das ruas*, Paulo Barreto (João do Rio) enfeixou essas crônicas interessantíssimas, que publicou aqui, ali, acolá, mas, principalmente aqui, na *Gazeta*. João do Rio, um estilista impecável, cronista de primeira ordem, tornou-se conhecido, fez nome, popularizou-se com as suas crônicas verdadeiramente encantadoras.<sup>279</sup>

Ora, o volume é dividido em cinco itens que o organizam segundo diferentes abordagens do tema central, que estariam associadas ao cotidiano da cidade fora do âmbito tradicional dos eventos culturais, sejam eles de salão ou teatrais, ou mesmo da variedade candente das notícias jornalísticas. São eles: “A rua”, “O que se vê nas ruas”, “Três aspectos da miséria”, “Onde às vezes termina a rua” e “A musa da rua”. No primeiro, João do Rio reproduz o texto que, embora estampado na mesma *Gazeta de Notícias*, foi originalmente proferido em 28 de outubro de 1905 no ciclo de conferências realizado no Instituto Nacional de Música – ele foi o décimo segundo a se apresentar.<sup>280</sup> No próprio jornal, o texto foi divulgado no dia seguinte sob a rubrica “Conferência Literária” ao lado da seção dominical “Crônica”, à época sob a responsabilidade do principal cronista do jornal desde o afastamento de Machado de Assis, em 1897, o poeta Olavo Bilac.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> A seção “Binóculo” era redigida por Figueiredo Pimentel. Cf. RODRIGUES, op. cit., 2010, p. 74.

<sup>279</sup> BINÓCULO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 12 p. 3, 12 jan. 1909.

<sup>280</sup> Conforme pode ser constatado em vários jornais da época, a conferência anterior, intitulada “Os olhos”, foi ministrada uma semana antes por Adolfo Morales de los Rios, e a seguinte, “Os mortos”, por Medeiros e Albuquerque. Já tinham participado do projeto, dentre outros, Coelho Neto e Olavo Bilac.

<sup>281</sup> Na revista *Kosmos*, a seção, que sempre abre os exemplares, intitulada “Crônica”, também era assinada por Bilac.

No segundo item, “O que se vê nas ruas”, o autor reúne os artigos, no total de treze, que versam sobre aspectos pouco notáveis, embora presentes cotidianamente na vida dos que transitam nas ruas da cidade, como as tabuletas de estabelecimentos comerciais e os músicos ambulantes. Como o título mesmo anuncia, o terceiro, “Três aspectos da miséria”, cobre a miséria social manifestada sobretudo em personagens emblemáticos, como as mulheres mendigas, ou em situações degradantes, como a dos estivadores e dos que lidam com o depósito de minério na Ilha da Conceição, em Niterói. O dia a dia da Casa de Detenção é o assunto do quarto item, “Onde às vezes termina a rua”. Já o último, “A musa da rua”, tal como o primeiro, consiste em um único texto com o mesmo título do item, embora a sua versão original, publicada na revista *Kosmos*, em agosto de 1905, tivesse recebido o nome de “A musa urbana”. Trata-se de um ensaio no qual João do Rio analisa a poesia e o cancionário disseminados pelos diversos recantos da cidade e que se encontram à margem da musa da literatura oficial.

Como se pode ver, há uma diversidade considerável de modalidades discursivas capaz de oferecer certa dificuldade de categorizá-la sob a rubrica geral crônica. Além disso, o material reunido por João do Rio parece não se coadunar plenamente com o modelo da recente tradição da crônica brasileira, especialmente com o que se refere à produção machadiana. No momento, deixo de lado a discussão mais pormenorizada de gênero e sigo com o designativo abrangente crônica, no intuito de apontar algumas características da escrita jornalística de João do Rio no contexto da rede discursiva da primeira década do século XX.

## **Gêneros jornalísticos**

Antes de mais nada, é importante assinalar que o livro, em sua materialidade, distingue-se do jornal. A afirmação é óbvia,

contudo durante muito tempo não foi considerada pela crítica literária. E a razão desse esquecimento pode ser sumarizada pela seguinte afirmação de Massaud Moisés quando, no texto em que trata exclusivamente da crônica, ele procura reiterar a importância do livro para qualquer tentativa de abordagem literária: “Se a crônica continuasse encerrada nos periódicos, não haveria como examiná-la: o tratamento crítico de um texto literário implica, via de regra, o livro”.<sup>282</sup> Seria desnecessário aqui fazer o levantamento da quantidade de romances que a historiografia literária do século XX esqueceu devido ao privilégio concedido ao formato livresco, sem contar as importantíssimas variações textuais operadas na transição de suportes em romances que foram primeiramente publicados em periódicos e só depois em livro. Cito o caso emblemático de *Quincas Borba*, de Machado de Assis, que levou cinco anos sendo impresso na revista *A Estação*, entre 1886 e 1891. A narrativa apresentada pelo autor na edição da Garnier é tão diferente de sua primeira aparição pública que, na edição crítica elaborada pela Comissão Machado de Assis na década de 1960,<sup>283</sup> constavam dois volumes do romance: um baseado no cotejo das diferentes edições até a última revisada pelo autor, e outro, no qual se incluía a transcrição pura e simples do texto como publicado na revista, o qual os organizadores chamaram de “apêndice”.

Se isso vale para o romance, o que dirá para a crônica que, diferentemente do gênero romanesco, nasceu do jornalismo e nele ainda circula, a despeito de outros meios de comunicação, alguns novos, outros nem tanto, como o rádio, a televisão e a internet? A crônica, ou qualquer outra modalidade jornalística, quando veiculada em livro não anula as condições materiais de publicação e difusão nas quais ela se tornou legível para

---

<sup>282</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 248.

<sup>283</sup> Cf. ASSIS, Machado de. *Quinca Borba*. Rio de Janeiro, INL; MEC, 1969; Idem. *Quincas Borba: apêndice*. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1970.

determinado público leitor. Ela adquire novos parâmetros de legibilidade que, dependendo do modo como será recebida, pode agregar diferentes valores de sentido configurados historicamente.

Como o meu interesse é na história da crônica como gênero jornalístico, deixo em segundo plano o livro *A alma encantadora das ruas*, embora me remeta a ele em alguns momentos, para me deter em seus textos como apareceram divulgados na imprensa da época. O meu recorte incide no quarto item, “Onde às vezes termina a rua”, que corresponde a uma série integral publicada pela *Gazeta de Notícias* sob o título “No Jardim do Crime”.

De imediato, assinalo um primeiro dado que diz respeito ao dispositivo conhecido como série. O termo aqui não alude simplesmente ao aspecto sucessivo inerente ao modo de publicação de jornais, embora dependa dele, mas também à determinada moldura que organiza tematicamente um conjunto de textos no espaço e tempo jornalísticos. Em meados do século XIX, o tema principal é o mundo do entretenimento, o espaço privilegiado é o do rodapé da página e o tempo segue o fluxo dos acontecimentos, em geral, da semana. Além disso, a série é marcada por uma dicção que tanto implica uma atitude do cronista frente aos fatos comentados (satírica, irônica, polemista etc.) quanto um estilo textual propriamente dito (o uso de frases mais ou menos buriladas etc.). No século seguinte, a amplitude temática com a qual a crônica lida é maior – apesar de que, como em Machado, não fosse tão restrita assim em 1850 –, e ela deixa de ocupar o rodapé. A periodicidade continua semanal, mas sem a necessidade de cobrir os eventos que ali sucederam.

No caso da série “No Jardim do Crime”, o modelo é outro. Trata-se de uma enquete, conforme se lê na nota da *Gazeta de Notícias* que anuncia o início da série no dia seguinte:

Sob o título *No Jardim do Crime* começaremos a publicar amanhã um estudo impressionista sobre a Detenção, assinado por João

do Rio. Todos os que conhecem as qualidades de estilo desse especialista da *enquete*, imaginarão decerto o que será a nova série de artigos. O primeiro artigo intitula-se *Crimes de Amor*.<sup>284</sup>

O atributo de especialista recebido por João do Rio na nota deve-se a outras duas enquetes produzidas pelo autor para a mesma *Gazeta*, “As Religiões no Rio”, em 1904, e “O Momento Literário”, em 1905. Do modo como aparece utilizado no contexto jornalístico da década de 1910, o vocábulo designa um gênero discursivo cujo texto final é produto de um trabalho investigativo, baseado na observação direta dos eventos a serem retratados e ao mesmo tempo orientado pela intervenção constante do jornalista por meio de entrevistas com os agentes expressamente envolvidos nos episódios. Se a primeira enquete rendeu um instigante mapeamento quase antropológico das diferentes manifestações religiosas da cidade, a segunda pretendia dar conta da crescente curiosidade pública pela pessoa do autor literário mais do que pela sua obra, daí a apresentação do “momento” do título mediante entrevistas, pessoais ou por cartas, com grandes literatos da época, como Bilac, Coelho Neto, Sílvio Romero, Inglês de Sousa etc.

Já “No Jardim do Crime”, a investigação é empreendida na Casa de Detenção.<sup>285</sup> A série é composta de seis artigos, distribuídos cronologicamente como se segue: “Crimes de amor” (28/08), “A galeria superior” (29/08), “Poetas da Detenção” (01/09), “As quatro ideias capitais dos presos” (03/09), “As mulheres detentas” (06/09), e “O dia das visitas” (12/09).

O leitor de *A alma encantadora das ruas* imediatamente identifica duas alterações: a do título do terceiro artigo, que

---

<sup>284</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. No Jardim do Crime. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 239, p. 5, 27 ago. 1905.

<sup>285</sup> À época, a Casa de Detenção ficava na Rua do Conde d’Eu, atual Frei Caneca, no mesmo endereço onde até pouco tempo situava-se o Complexo Penitenciário Frei Caneca, definitivamente demolido em 2010.



passa a ser “Versos de presos”, e a do ordenamento, em que o último é transferido para a posição do terceiro, impulsionando os outros para as posições subsequentes. Mais importante ainda do que essas variantes é o processo de ressignificação para o qual João do Rio aponta quando desconsidera o caráter original da série em favor da reorganização do novo conjunto temático apresentado pelo livro: na transição de “No Jardim do Crime” para “Onde às vezes termina a rua” não só se modifica o ponto de vista de abordagem do tema – a rua agora é o centro da atenção –, como também se ameniza o contraste com os outros textos que compõem o volume, afinal a contundência dos episódios apresentados, por exemplo, em “Três aspectos da miséria”, não difere muito da que se percebe nos eventos do item seguinte.

No jornal, o impacto da temática da série é mais evidente. Abaixo de uma charge política, ao lado de algumas propagandas comerciais e de duas notícias, a da festa em um asilo e a do agradável passeio de um balão dirigível, “Crimes de amor” abre a série na primeira página do exemplar de 28 de agosto de 1905. Em uma segunda-feira morna, o texto de João do Rio é o que de mais contundente aparece no jornal. Tratava-se de investigar o dia a dia da Casa de Detenção, seguindo os preceitos da enquête. O artigo inicia-se com o depoimento do diretor do local, o capitão Meira Lima, que supostamente fornece a metáfora que dá título à série. Depois de explicar como conseguiu diminuir o número de detentos no estabelecimento, o capitão destaca: “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”.<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. Crimes de amor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 28 ago. 1905. Há momentos na série nos quais a ironia do título ilustra de modo incisivo, por meio de um observador distante, a vida

Recuando alguns meses, é possível observar que, em 2 de fevereiro de 1905, a *Gazeta de Notícias* já tinha dedicado um artigo sem assinatura, denominado “A nossa visita”, ao assunto da Casa de Detenção, valorizando a eficiente gestão de Meira Lima e, por extensão, a do ministro da Justiça e Negócios Interiores, José Joaquim Seabra, que o empossou. O texto trazia ainda, nos itens finais, as impressões dos presos a respeito das reformas do local. Respondendo à indagação do diretor sobre a precária condição do lugar até então, o jornalista diz: “— Oh! certamente. Era o *Inferno* de Dante com todos os seus círculos, era um trecho do *Jardim dos suplícios* de Mirbeau...”<sup>287</sup> Na sequência, acrescenta o narrador: “O capitão sorriu espantado. — Creio que conseguimos melhorar isso. Venha ver as reformas”.<sup>288</sup>

Seria interessante associar hipoteticamente o espanto de Meira Lima à descoberta da metáfora que acabaria sendo por ele utilizada para nomear a instituição que ele mesmo dirigia e que seria recuperada mais tarde por João do Rio na redação de “No Jardim do Crime”.<sup>289</sup> E não me parece improcedente a hipótese, uma vez que tudo leva a crer que o autor de *Dentro da noite* seria um dos responsáveis pela reportagem de fevereiro, afinal a referência a Dante reaparece no segundo artigo da série, “A galeria superior”, também para ilustrar as diferentes situações da Casa antes e depois de Meira Lima: “Passear pelas galerias era passear como o Dante pelos círculos do Inferno”.<sup>290</sup>

---

degenerada dos presos, como em “As mulheres detentas”: “eu pude assim, com calma e tranquilidade, apreciar e interrogar todas as flores da enxurrada, todas essas venenosas parasitas do amor torpe num campo perdido do jardim do crime”. Cf. Idem. As mulheres detentas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 247, p. 2, 6 set. 1905.

<sup>287</sup> A NOSSA visita. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 1-2, 2 fev. 1905.

<sup>288</sup> Idem, *ibidem*, p. 1.

<sup>289</sup> No livro, seria difícil não atribuir a criação da metáfora a Meira Lima.

<sup>290</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. A galeria superior. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 241, p. 2, 29 ago. 1905.

Além do mais, há passagens do texto, sobretudo nos itens em que os visitantes lidam diretamente com os presos, as quais poderiam facilmente figurar na série de agosto. Após o diretor aludir à divisão da galeria em duas alas, “do lado esquerdo roubo; do lado direito tentativa ou crime de morte”,<sup>291</sup> o redator divaga: “Essa divisão, o roubo em frente ao assassinio, é incontestavelmente um motivo poético, um motivo do poema trágico, mesmo porque já alguém disse que o Roubo e o Assassinio são os grandes fatores da Civilização...”<sup>292</sup>

Mais adiante, destaca-se o trecho que aponta para o que poderia ser o mote do primeiro item da série: “o interesse, a raiva, o ódio sacudiram esses brutos na ânsia de exterminação, mas na galeria, em todas as galerias prepondera uma causa – o ciúme, o amor”.<sup>293</sup> Como se não bastasse, uma das imagens utilizadas por João do Rio em um dos trechos digressivos de “Crimes de amor”, a de Vênus, já constava em “A nossa visita”: “Vênus sempre radiosa é o maior motivo das galerias de sangue”.<sup>294</sup> Ou ainda no segmento final “A leva para o Acre”, em que, ao descrever o encontro fortuito no fim da visita com o contingente de trinta detentos que estava sendo transferido para o estado do Acre, e após ouvir breve referência a um preso ilustre da fila chamado Peixe Frito, o redator anota: “que será este Peixe Frito notável no futuro? Talvez o fundador de uma dinastia; talvez o descobridor de grandes riquezas!”<sup>295</sup>

As semelhanças entre os dois textos não dizem respeito apenas à possibilidade de coincidência autoral; apontam, principalmente, para a dificuldade de estabelecimento de fronteiras discursivas entre as distintas modalidades que grassavam nos jornais do início do século XX. Isso não impede,

---

<sup>291</sup> A NOSSA visita, op. cit.

<sup>292</sup> Idem, ibidem, p. 2.

<sup>293</sup> Idem, ibidem.

<sup>294</sup> Idem, ibidem.

<sup>295</sup> Idem, ibidem.

contudo, que diferenças possam ser estabelecidas. Por esse prisma, “A nossa visita” é um texto noticioso cuja finalidade é dar conta das reformas realizadas por Meira Lima na Casa de Detenção. Segundo informa o próprio artigo, a cobertura do fato se deu em um único dia. No caso da série “No Jardim do Crime”, o tempo de investigação foi maior, conforme se lê no terceiro item, “Os poetas da Detenção”: “Em duas semanas de Detenção colecionei versos para publicar um copioso cancionário da cadeia”.<sup>296</sup>

Como aconteceu em “As Religiões no Rio” e “O Momento Literário”, o trabalho da enquête supõe um envolvimento maior com o assunto, visando reunir material suficiente para apresentar, por meio de um relato, não um fato isolado, mas um conjunto de eventos capaz de configurar um quadro cultural dentro de sua própria temporalidade cotidiana, seja da diversidade religiosa da cidade, seja da prática literária do período ou do dia a dia de um presídio. Se, por um lado, a reportagem noticiosa assemelha-se muito à enquête em seus procedimentos técnicos (incursão no espaço do evento, inquirição dos agentes envolvidos etc.), por outro, as duas modalidades distanciam-se, na medida em que a segunda não depende da notabilidade de que, em geral, se reveste a primeira, pois o que se torna assunto em uma enquête só ganha visibilidade a partir da intervenção jornalística.

Nesse ponto, é preciso tomar cuidado com os conceitos, uma vez que a noção de notícia já supõe a de intervenção jornalística. Quer dizer, notícia é o registro por meio do qual o jornal comunica os acontecimentos por ele selecionados segundo diretrizes editoriais específicas. Sob esse aspecto, a série de João do Rio poderia ser enquadrada como tal, daí as semelhanças até aqui apontadas. Entretanto, quando assinalo a

---

<sup>296</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. Os poetas da Detenção. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 243, p. 2, 1 set. 1905.

notabilidade da notícia refiro-me ao evento que requer, a despeito da intervenção, tratamento jornalístico. Um acontecimento como o do atentado ao presidente da República Prudente de Moraes, em 1897, que custou a vida do marechal Carlos Machado de Bittencourt, na ocasião ministro da Guerra, dá boa ideia dessa notabilidade, ou mesmo, em menor grau, as obras em uma instituição que era até então o “Inferno de Dante”, como a Casa de Detenção, de que se ocupa a *Gazeta de Notícias* em mais de uma oportunidade. Por sua vez, o cotidiano dos rituais religiosos ou de um estabelecimento prisional não partilham dessa notabilidade – afinal, lembrar que “o criminoso é um homem como outro qualquer”<sup>297</sup> e capaz de fazer versos é tirar dele aquilo que o tornou, no próprio noticiário, uma celebridade. Não é sem razão que, em “As quatro ideias capitais dos presos”, João do Rio identifique a imprensa como a terceira ideia capital, após a monarquia e a crença de Deus, e antes da liberdade.

A questão da notabilidade deixa entrever outro aspecto da rede discursiva jornalística, na qual circula a produção de João de Rio, que vale a pena ressaltar – lembro que, por economia de espaço, limito a rede mencionada ao jornal em que o autor publica, a *Gazeta de Notícias*. Em face da temática da série aqui abordada, seria importante confrontá-la com o que se chamaria hoje de noticiário policial. Para tanto, seleciono uma das histórias dos crimes cometidos pelos presos que foram interpelados pelo jornalista, a de Salvador Firmino.

Em 14 de julho de 1905, a *Gazeta* estampa um artigo com o seguinte título: “O último amor; paixão assassina; duplo atentado em Cascadura”. Trata-se do relato do assassinato de Silvéria Maria de Castro cometido por Firmino que, logo depois, tenta o suicídio. Embora ocupe as colunas centrais da segunda página e seja nitidamente a cobertura jornalística do

---

<sup>297</sup> Idem, *ibidem*, p. 1.

evento, o texto inicia-se da seguinte forma: “Foi o seu último amor. Quem sabe não foi também o primeiro? Os seus 62 anos, que acervo terão tido de dourados sonhos e de cruéis desilusões, de esperanças fundas e amargas decepções?”.<sup>298</sup> Na sequência, narra-se o encontro dos dois, o estabelecimento de uma relação quase paternal entre eles (ela tinha 31 anos, era viúva e mãe de dois filhos), o convívio que tiveram sob o mesmo teto na casa do cunhado de Silvéria, o futuro casamento desta, a desilusão de Firmino ao tomar conhecimento do fato, o crime (quatro tiros desferidos na cabeça da vítima), a tentativa de suicídio, primeiro com o revólver, depois com golpes de pedra, a prisão e, por fim, a chegada do corpo ao necrotério.

Em todo o relato o narrador imprime a onisciência, procurando reconstruir para o leitor não apenas a sucessão dos acontecimentos, mas também as circunstâncias em que estes se deram e até as intencionalidades dos personagens envolvidos. Cito um único exemplo, que corresponde à sequência na qual Firmino tenta o suicídio:

[Depois de correr até a parte de trás de uma casa] Parou ofegante, vira Silvéria cair ensanguentada, morta decerto. Agora, cabia-lhe a vez. E a bala que guardava para si, fê-la detonar, apontando a arma à cabeça.

Errou desta vez, resvalando-se o projétil pelo couro cabeludo.

Furioso com o mau êxito da tentativa, num desvario de aniquilamento, relanceou um olhar rápido em torno de si, à procura de uma outra arma com a qual desse cabo da vida que lhe era, agora, absolutamente inútil, sem alvo e sem mais razão de ser.

Nada viu senão pedras; agarrou uma pontiaguda e bateu com ela na cabeça com furor, com raiva, fazendo duas enormes brechas.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> O ÚLTIMO amor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 195, p. 2, 14 jul. 1905.

<sup>299</sup> Idem, *ibidem*, p. 2.

O que motivou as decisões de Firmino face às circunstâncias com as quais se deparava (o interesse de se suicidar, a fúria pelo primeiro fracasso, o modo como se deu o encontro da arma na segunda tentativa) é reconstruído retrospectivamente, invertendo a causalidade dos fatos, por meio de interpelações ficcionais do narrador. O próprio João do Rio já chamava a atenção, em “A galeria superior”, para “as notícias de crimes romantizados pelos repórteres”.<sup>300</sup> Curiosamente, a história relatada em “O último amor” não coincide com a que é apresentada por João do Rio, segundo depoimento do próprio Firmino, especialmente no que diz respeito aos detalhes do relacionamento entre os dois – em “Crimes de amor” o criminoso fala de uma vida conjugal que não aparece em nenhum momento na reportagem da *Gazeta*. Apesar desse disparate, o que importa aqui é o caráter “romantizado” ou, em outras palavras, romanceado das narrativas policiais.

Em “No Jardim do Crime”, embora João do Rio empregue diversas vezes referências literárias, metáforas, imagens poeticamente construídas, interjeições, entre outros dispositivos retóricos mais comuns em textos ficcionalmente orientados,<sup>301</sup> a dicção é outra: a narrativa depende diretamente daqueles que participam da investigação jornalística, tanto do repórter quanto dos investigados. O narrador, assim, não é onisciente, colocando-se, ao contrário, como testemunha não só de fatos, mas de histórias de vidas alheias, logo construindo o seu relato

---

<sup>300</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. A galeria superior. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 241, p. 2, 29 ago. 1905.

<sup>301</sup> Como exemplo do uso de alguns desses dispositivos, cito a seguinte passagem de “O dia das visitas”: “Um sino pôs-se a tocar. Era o fim da visita, os sons vibravam duros, como uma ordem. Há sinos que choram, sinos que cantam, sinos que são tristes, há sinos feitos para dobrar a finados, como os há para cantar missas em ações de graça. Aquele sino era um aguilhão”. Cf. Idem. O dia das visitas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 253, p. 1, 12 set. 1905.

com base no que vê e apreende dos depoimentos colhidos e, sobretudo, opinando, como a ponderação que o autor lança, de uma atualidade verdadeiramente incômoda, a respeito dos presos não julgados que cometeram pequenos delitos: “Os desprotegidos da sorte, trabalhadores humildes, entram para a Detenção com razões ainda menos fundadas. E a Detenção é a escola de todas as perdições e de todas as degenerescências”.<sup>302</sup>

A intervenção jornalística aqui acaba dando voz aos participantes, tornando-os menos personagens do que nas narrativas policiais que primeiramente os transformaram em figuras célebres. Em “Poetas da Detenção”, escreve João do Rio: “há sempre dois homens em cada detento: o que cometeu o crime e o atual”.<sup>303</sup> O primeiro é assunto dos noticiários, o segundo, das enquetes como as redigidas pelo autor de *A bela madame Vargas*. E é essa comunidade, com os seus rituais e hábitos cotidianos que correm paralelamente ao dia a dia estampado nas colunas dos principais periódicos da capital federal, que se torna objeto de “No Jardim do Crime”.

### Considerações finais

Retornando ao debate inicial, mas eximindo-me momentaneamente da discussão de se tratar ou não de crônica, creio ser possível afirmar que a série de João do Rio retoma o compromisso da notícia tal como ocorria com a crônica de meados do século XIX, em especial pela possibilidade de reincorporação do jornalista no interior do evento a ser tematizado. Entretanto, diferentemente da modalidade oitocentista, a sua finalidade não depende da notabilidade dos eventos que, como se viu, no contexto discursivo da primeira

---

<sup>302</sup> Idem. A galeria superior. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 241, p. 2, 29 ago. 1905.

<sup>303</sup> Idem. Os poetas da Detenção. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 243, p. 1, 1 set. 1905.



década do século XX, vincula-se a outro gênero jornalístico, o noticiário. Por esse prisma, as enquetes realizadas por João do Rio mantêm-se no domínio da autonomia alcançada por Machado de Assis nas últimas décadas do século anterior, tanto no que diz respeito ao universo temático que pode ser por elas abordado, quanto pelos comentários que podem ser introduzidos pelo jornalista. No entanto, ao resgatar a dimensão cotidiana da cidade, mesmo que em suas esferas mais recônditas, elas instauram um novo vínculo, cuja intervenção jornalística, inclusive opinativa, só se estabelece por meio do contato direto com os acontecimentos, só que sem a mediação das notícias.



## Considerações sobre a Crônica de João do Rio: “Cinematógrafo”

### A imprensa no início do século XX

Gostaria de iniciar este ensaio com uma breve observação de Brito Broca. Em seu clássico *Vida literária no Brasil, 1900*, o crítico paulista, depois de assinalar a forte presença da literatura nos jornais das duas últimas décadas do século XIX, ainda que disputando espaço com as matérias doutrinárias, em especial nos cariocas *Gazeta de Notícias* e *Cidade do Rio* e no paulistano *Diário Mercantil*, escreve: “Mas na segunda fase da 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”.<sup>304</sup>

O que Broca chama de “segunda fase da modernização” relaciona-se ao processo de “industrialização da imprensa”<sup>305</sup> que teve início no decênio de 1870 com a entrada em cena da *Gazeta de Notícias*, período que corresponderia à primeira fase. Para que se entenda melhor a diferença com respeito às práticas jornalísticas anteriores a esse processo, bastaria lembrar que, durante quase todo o Oitocentos, a imprensa constituiu-se de folhas opinativas de viés preponderantemente político e, embora tenha gradativamente concedido espaço à inclusão de matérias diversas (crítica teatral, literária, romances, folhetins e até notícia), o gesto não teria sido suficiente para mudar o perfil de um veículo quase exclusivamente dedicado ao debate público de conteúdo partidário. O rumo seguido pelo

---

<sup>304</sup> BROCA, op. cit., p. 288.

<sup>305</sup> Idem, ibidem, p. 285.

jornalismo brasileiro do século do progresso industrial parecia ainda direcionado ao do século anterior, o XVIII, no qual, com o intuito de propagar as luzes, privilegiava-se o impresso, especialmente os periódicos, como veículo adequado à instrução pública, finalidade que se pode reencontrar na proposta do jornal carioca *Atalaia da Liberdade*, de 1826, em que se constata a reiteração do milenar preceito horaciano:

Instruir recreando é o desempenho mais completo dos esforços do gênio do homem, que se dedica a servir os seus semelhantes, comunicando-lhes os seus sentimentos. Este desígnio conduz os trabalhos dos escritos periódicos, porque eles têm uma preferência marcada para realizarem aqueles fins.<sup>306</sup>

E para que não se pense que a vocação pedagógica se restringiu apenas aos primeiros anos do século XIX, ainda em 1852, *O Jornal das Senhoras* chamava a atenção para a mesma finalidade da imprensa periódica: “A sociedade do Rio de Janeiro acolherá decerto com satisfação e simpatia *O Jornal das Senhoras* redigido por uma senhora: por uma americana que, se não possui talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração”.<sup>307</sup>

O que não significa dizer que nada tenha sido alterado na imprensa oitocentista até a emergência da industrialização em 1870 mencionada por Broca. Sob vários aspectos, as mudanças foram bastante significativas, dentre as quais destacam-se a adoção do anúncio pago, o aumento do número de páginas, a ampliação da própria página repartida em diversas colunas, a qualidade e a velocidade da reprodução proporcionadas pelas novas máquinas tipográficas e a utilização cada vez maior de imagens; entretanto, não deixa de ser surpreendente que o

---

<sup>306</sup> INTRODUÇÃO. *Atalaia da Liberdade*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 4 fev. 1826.

<sup>307</sup> AS NOSSAS assinantes. *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 1 jan. 1852.

diagnóstico de Brito Broca aponte ainda para a prevalência do perfil doutrinário. E se bem entendemos a avaliação do autor, o diferencial pode ser creditado à incorporação, ou melhor dito, à ampliação na imprensa finissecular de duas modalidades eminentemente jornalísticas: o noticiário e a reportagem.

Por esse prisma, é possível dizer a respeito do jornalismo praticado entre aproximadamente 1880 e 1920 que, em linhas gerais, o seu desenvolvimento baseia-se em diretivas ao mesmo tempo tradicionais e modernas, muitas vezes convivendo em um único jornal. Isso pode ser ilustrado com o exemplo do *Jornal do Comércio*. Em 1900, a folha, então dirigida por José Carlos Rodrigues, era a mais antiga em circulação no Rio de Janeiro. Fundada em 1827 pelo exilado francês Pierre Plancher, não demorou muito para que se tornasse o principal periódico brasileiro do Oitocentos, chegando ao fim do século ainda com grande prestígio. Quando do surgimento da primeira agência de notícias, a Havas, em 1874, que utilizava o telégrafo como meio rápido e eficiente de troca de informações, sobretudo internacionais, o *Jornal do Comércio* foi um dos primeiros periódicos a divulgar o material produzido pela agência. Foi ainda o primeiro a adquirir, para o seu parque tipográfico, máquinas de linotipo, que permitiram o aumento considerável da velocidade e da qualidade de suas impressões.

Se, por um lado, do ponto de vista industrial, o *Jornal do Comércio* absorvia prontamente as novas conquistas tecnológicas, por outro, da perspectiva da produção jornalística, mantinha-se ainda afeito a certos modelos discursivos de meados do século XIX. A despeito dessas inovações, a disposição gráfica do jornal permanecia muito semelhante à de cinquenta anos antes. A velha seção ao rodapé da página, com a mesma rubrica inaugurada pelo próprio jornal em 1839, “folhetim”, continuava ocupando a primeira página, só que privilegiando a crônica, como a série “Sem Rumor (crônica semanal)”; os romances passariam para o miolo dos

exemplares, preenchendo apenas metade do espaço. Ademais, ao contrário do que acontecia com os outros importantes diários da época, como o *Jornal do Brasil*, a folha de Rodrigues não demonstrava ter muito interesse na utilização de ilustrações, nem mesmo da fotografia, que se tornava um dos principais recursos na veiculação de notícias.

Além disso, os noticiários não se limitavam apenas aos assuntos excepcionais (crimes, guerras, eventos políticos etc.), embora estes pudessem ter amplo destaque, mas abrangiam também as diversas matérias cotidianas, algumas tradicionalmente tratadas pelo jornalismo oitocentista por meio dos folhetins, como a vida cultural da cidade (teatro, literatura, récitas musicais etc.), e outras mais recentes, como o esporte – o recém-nascido *Correio da Manhã* era, na imprensa fluminense, o que tinha a maior cobertura esportiva.

Diante desse novo quadro, o espaço dedicado à literatura nas folhas diárias ganhava novos contornos, passando a conviver com práticas jornalísticas cada vez mais especializadas. Isso não quer dizer que os nossos poetas e romancistas não pudessem ser também jornalistas, mas sim que o profissional do jornalismo começava a desfrutar de uma autonomia e importância até então inéditas, como se percebe na produção de João do Rio. Apesar de se notabilizar também como romancista e dramaturgo, o autor de *A bela madame Vargas* pode ser tomado como a figura mais representativa do jornalismo da “segunda fase da modernização” referida por Brito Broca. Tanto que a sua imediata notoriedade não adveio de um romance ou de um drama encenado nos palcos cariocas, mas de duas reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias*: uma, entre fevereiro e abril de 1904, sobre práticas religiosas realizadas na então capital da República; e outra, no ano seguinte, em que entrevistou vários escritores renomados com o intuito de traçar um panorama da produção literária do período. Ambas tiveram grande repercussão, sobretudo a

primeira, cuja edição *princeps* saiu meses depois de encerrada a série no jornal, com o título *As religiões no Rio* (1904).<sup>308</sup>

Por conta da proeminente posição ocupada por João do Rio no sistema impresso do início do século XX, cujo funcionamento se caracterizava por certa dinâmica em que o jornal ainda era um meio privilegiado de difusão de material escrito, gostaria de abordar a sua obra tendo em vista a sua produção cronística. A despeito de seu reconhecimento público ter ocorrido com as mencionadas reportagens, João do Rio vai gradativamente deixando em segundo plano o trabalho de repórter para se tornar o principal cronista da *Belle Époque* carioca. O momento culminante dessa transição manifestou-se na série de crônicas intitulada “Cinematógrafo”, iniciada em 1907. Contudo, antes de me debruçar sobre esta, analisarei brevemente outra, atribuída ao autor por João Carlos Rodrigues, “A Cidade”.

### “A Cidade” seriada

Segundo informa João Carlos Rodrigues,<sup>309</sup> antes mesmo das famosas reportagens, João do Rio teria sido responsável pela série “A Cidade”, na mesma *Gazeta*, entre 1903 e 1904. Assinada com o pseudônimo X, tratava-se de uma pequena seção monotemática que, a cada aparição, versava sobre

---

<sup>308</sup> O livro correspondente à segunda série jornalística, intitulado *O momento literário*, foi editado sem data pela Garnier. No volume que pertence à coleção de José Mindlin assinala-se o ano de 1908, o que parece bastante provável, considerando a lista ali impressa de livros publicados do próprio João do Rio, na qual aparecem *A alma encantadora das ruas*, que é de 1908, e a dedicatória do autor endereçada a Eurico de Seabra, datada de 9 de março de 1909, em Lisboa – cidade onde João do Rio de fato se encontrava, já prestes a retornar ao Brasil, em sua primeira viagem à Europa. Na mesma lista aparece *As religiões no Rio* com a especificação “7ª edição”, o que atesta a boa acolhida pública de seu trabalho jornalístico.

<sup>309</sup> RODRIGUES, op. cit., 2010, p. 44.

assunto diverso.<sup>310</sup> Observando brevemente uma sequência da série durante duas semanas, entre os dias 6 e 19 de setembro de 1903, é possível perceber o seu funcionamento. No domingo, dia 6, a seção não foi publicada. Na edição de 7 de setembro, o cronista escreveu sobre a “mais abençoada das coincidências”,<sup>311</sup> que era a de se comemorar a independência de um país ao mesmo tempo que a volta de um filho ilustre da pátria, no caso, Santos Dumont. No dia seguinte, o cronista de novo lidava com o tema do regresso de Santos Dumont, só que por meio de um suposto diálogo entre dois cidadãos na Rua do Ouvidor. No dia 9, o tema era a falta de inovação na arte de enfeitar as ruas da cidade nos eventos festivos, sobretudo no Rio de Janeiro. Na quinta e na sexta, a seção não saiu. Ela só retornaria no sábado, abordando a construção de uma maternidade no bairro da Lapa que finalmente seria concluída depois de anos de abandono – segundo o cronista, a obra vinha se arrastando desde o Segundo Reinado. Na semana seguinte, a seção só veio a lume em um único dia, na sexta-feira, 18 de setembro, ocupando-se dos cartazes de propaganda eleitoral que permaneciam espalhados pela cidade mesmo após o término do pleito. A partir desse pequeno extrato de “A Cidade”, nota-se que ela não tinha dia certo para sair e, conquanto sempre na segunda página do jornal, ela podia ocupar qualquer espaço das oito colunas de que se constituía a *Gazeta de Notícias*.

Confrontando “A Cidade” com “Cinematógrafo”, a primeira ajuda a entender melhor a produção de crônicas nas décadas iniciais do século XX. Isso porque ela apresenta

---

<sup>310</sup> Infelizmente, Rodrigues não apresenta nenhuma fonte que assegure a autoria de “A Cidade”. Já a biografia de João do Rio escrita por Raimundo Magalhães Júnior não menciona a série. Em ensaio anterior, tentei mostrar que ela não é de autoria de João do Rio. Cf. “Considerações sobre uma série cronística: ‘A Cidade’, 1903-1904”.

<sup>311</sup> A CIDADE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 250, p. 2, 7 set. 1903.



características formais mais condizentes com a feição que a crônica vinha assumindo desde o final do século anterior, sobretudo nas duas últimas séries de Machado de Assis, “Bons Dias!” e “A Semana”, e na própria obra de Bilac. Ou seja, o modo de produção de crônicas, hegemônico até aproximadamente 1870, em que o cronista se inseria necessariamente no interior dos eventos para depois comentá-los em seu texto final, teria dado lugar a outro, no qual o cronista, distante dos fatos, passaria a acessá-los por intermédio da notícia, logo estruturada como matéria jornalística, para mais adiante adicionar os seus comentários como resultado de um ato de leitura.

Exemplificando o primeiro modo, cito José de Alencar que, em crônica de “Ao Correr da Pena” de 24 de setembro de 1854, antevendo a grande quantidade de eventos da semana que se iniciava e com a qual deveria presencialmente lidar, lamentava: “E eu, metido no meio de tudo isto, com uma pena, uma pouca de tinta e uma folha de papel, essa tripeça do gênero feminino, com a qual trabalham alguns escritores modernos, à moda do sapateiro remendão dos tempos de outrora”.<sup>312</sup> Quanto ao segundo modo, remeto ao texto de abertura da série “Histórias de 15 Dias”, de Machado de Assis, publicado em 1 de julho de 1876 na *Ilustração Brasileira*. Após comentar os eventos aos quais não compareceu, Machado escreve: “E já o leitor concluirá daqui o valor de um cronista que pouco vê do que fala, uma espécie de urso que se não diverte”.<sup>313</sup>

Essa nova funcionalidade da crônica e do cronista pode ser em grande parte creditada à especificidade que o jornalismo foi adquirindo enquanto veículo eminentemente noticioso, pautado no trabalho daquele que acabaria se tornando o

---

<sup>312</sup> ALENCAR, José de. Ao Correr da Pena. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 263, p. 1, 24 set. 1854.

<sup>313</sup> ASSIS, Machado de. Histórias de 15 Dias. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10, 1 jul. 1876.

profissional por excelência da imprensa novecentista: o repórter. Em outras palavras: se, no universo doutrinário e opinativo do jornalismo do século XIX, o cronista exercia papel semelhante ao do futuro repórter, uma vez que se envolvia diretamente com os eventos que deveria comentar, com a emergência da reportagem como modalidade central do jornalismo finissecular, a crônica passou a ter certa autonomia que, sem se afastar da notícia, já não a considerava como único objeto de sua finalidade discursiva. Sem a necessidade de transitar entre os acontecimentos semanais, o cronista comentava o que lia, e não obrigatoriamente o que observava, abrindo assim um novo campo de atuação no interior do espaço jornalístico, em que seu texto assumiria dicção mais reflexiva e menos informativa.

Portanto, a série “A Cidade”, com seu texto curto, baseado no comentário de um único assunto, sem a obrigatoriedade do compromisso hebdomadário – a coluna poderia sair várias vezes na mesma semana –, mantinha-se próxima aos procedimentos da crônica contemporânea, inclusive no que diz respeito a não se ater apenas ao âmbito da notícia. Na publicação de 28 de setembro de 1903, o cronista tratou não de um fato que teria ganhado notabilidade no decorrer da semana, mas de um aspecto correlacionado à “vida social” da cidade, “o grande amor que as famílias têm à pasmaceira da janela, e a profunda ojeriza que têm aos jardins, aos parques, ao passeio, à rua, ao movimento”.<sup>314</sup>

No “Cinematógrafo”, a dinâmica era outra, alicerçada em um entrelaçamento discursivo que envolvia tanto os parâmetros da crônica oitocentista quanto os da contemporânea.

---

<sup>314</sup> A CIDADE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 271, p. 2, 28 set. 1903.

## A série “Cinematógrafo”

Em 11 de agosto de 1907, utilizando o pseudônimo Joe, João do Rio iniciava, na *Gazeta de Notícias*, a série semanal “Cinematógrafo”. Publicada na primeira página da edição dominical, a sua estreia se dava no bojo de importantes transformações que o periódico vinha sofrendo naquele ano, com destaque para a primeira impressão colorida em um jornal brasileiro, ocorrida no mês anterior. O texto de Joe ocupava boa parte da página, compartilhando-a com grandes gravuras em cores que sempre vinham estampadas na posição central da folha. Além disso, era repartido em itens, cada qual contemplando um assunto associado a um dia da semana que lhe servia de rubrica, como uma espécie de “diário pessoal”.<sup>315</sup> Na edição inaugural, a distribuição foi a seguinte: domingo, o acidente da lancha *Andorinha*; segunda, mais uma reprise teatral no Teatro Recreio; terça, o ciclo de conferências na Associação Cristã dos Moços; quinta, a importância de visitar São Paulo; sexta, relato de um episódio boêmio – apenas quarta-feira e sábado não foram mencionados no artigo.

Esse formato, organizado segundo os diferentes assuntos, assemelhava-se ao que era utilizado, em meados do século XIX, por alguns cronistas em seus artigos hebdomadários, como Francisco Otaviano. Responsável pela série “A Semana”, estampada no *Jornal do Comércio* entre 1852 e 1854, ele também dividia os seus textos, só que, em vez de usar rubricas, numerava as partes. No dia 19 de dezembro de 1852, Otaviano ocupou-se de seis assuntos devidamente seccionados: a restauração da monarquia na França com Napoleão III; a eleição dos deputados no Rio de Janeiro; as descomposturas ocorridas no intervalo da encenação de *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, no Teatro Provisório; o aniversário de duas associações

---

<sup>315</sup> RODRIGUES, op. cit., 2010, p. 74.

literárias; as solenidades de encerramento do ano letivo nas escolas da corte; e a transcrição de um poema de Byron, “O crepúsculo da tarde”. Com o passar dos anos, vários cronistas abandonariam as nítidas segmentações em favor de um texto mais coeso, cuja diversidade temática seria alinhavada por ganchos que tornariam mais suaves as transições de um assunto a outro – o próprio Otaviano deixaria de usar a numeração em abril de 1853.

Entretanto, mesmo no jornalismo coevo a João do Rio, cronistas ainda compartimentavam os seus artigos. Na seção “Binóculo”, também estampada na *Gazeta de Notícias*, um dos mais populares cronista da época, Figueiredo Pimentel, cuidava de observar o que acontecia na Rua do Ouvidor, especialmente com as figuras ilustres que frequentavam a região (políticos, artistas, gente da alta sociedade etc.),<sup>316</sup> para depois registrar em pequenas notas os diversos aspectos da cena, que iam da simples presença de determinada celebridade aos diálogos ali coligidos, passando pela apresentação das *toilettes* dos elegantes frequentadores, algo semelhante ao que mais tarde ocorreria no colunismo social da segunda metade do século XX e que ainda hoje se vê em alguns jornais e revistas contemporâneos.<sup>317</sup> Carmen Dolores utilizou inúmeras vezes o expediente na sua série tradicionalmente intitulada “A Semana”, divulgada em *O País* desde 1905. No exemplar de 11 de agosto de 1907, ou seja,

---

<sup>316</sup> Embora o texto inaugural da seção propusesse a cobertura jornalística dos eventos ocorridos na Rua do Ouvidor “das 4 às 5 – em frente à *Gazeta*”, não demoraria muito para que esse limite espaciotemporal fosse expandido e a seção passasse a cuidar de outras esferas da vida mundana do Rio de Janeiro para além da famosa rua. Cf. BINÓCULO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 1, 15 mar. 1907.

<sup>317</sup> Menciono dois nomes ligados ao desenvolvimento, em meados do século XX, do colunismo social no Brasil: Jacinto de Thormes (pseudônimo de Manuel Antônio Müller) e Ibrahim Sued. Recentemente, vale lembrar Zózimo Barroso do Amaral, Carlos Leonam, Hildegard Angel e, em certa medida, Anelmo Góis.

no dia da estreia do “Cinematógrafo”, a autora abordou três diferentes assuntos (divórcio, um falso messias que foi apedrejado na Piedade e uma pequena resenha de dois livros), separados por simples traços horizontais. Em suma, o formato não era novidade nas mãos de João do Rio; na verdade, estaria mais associado à serialização periódica (semanal, quinzenal etc.) assumida pela crônica desde meados do século XIX e que ainda se mantinha no início do século XX.

No entanto, não só a compartimentação do texto aparecia como resquício da crônica oitocentista. Em atitude contrária ao do urso machadiano, João do Rio reinseriu o corpo do cronista na trama dos acontecimentos, restabelecendo assim o gesto característico da crônica da época de Otaviano e Alencar. Contudo, como bom repórter que era, o autor de *Dentro da noite* redimensionou essa nova inserção, pois não cabia mais ao cronista o que, coetaneamente, era função do repórter, isto é, apurar minuciosamente os fatos para construir o relato que, no jornal, se transformaria em matéria noticiosa. Diferentemente do que se deu em uma série como “No Jardim do Crime”, publicada na *Gazeta de Notícias* entre 28 de agosto e 12 de setembro de 1895, em que os seis artigos que a compunham eram originários da reportagem realizada pelo autor na Casa de Detenção do Rio de Janeiro, a inserção do cronista no “Cinematógrafo” supunha um deslocamento constante que, sem se comprometer com a notícia, ora o aproximava, ora o distanciava dos fatos.<sup>318</sup>

Já no texto de estreia, é possível perceber esse deslocamento. Um dos principais acontecimentos da semana tinha sido o acidente da lancha *Andorinha*, ocorrido no domingo anterior, dia 4 de agosto. A embarcação, que voltava de um

---

<sup>318</sup> Também há um deslocamento em “No Jardim do Crime”, mas que se mantém no âmbito da notícia, pois correspondia apenas a uma mudança de foco: o repórter abordou os presos pelo seu lado humano, despojados das façanhas que o tornaram objeto dos noticiários.

piquenique em Paquetá, chocara-se contra pedras próximo à Ilha do Governador. Os passageiros, todos da elite carioca, pertencentes às famílias do Barão de Alencar e Leitão da Cunha, foram arremessados ao mar – os dois filhos do Barão do Rio Branco, que também participaram do passeio, já haviam desembarcado em Mauá para pegar o trem para Petrópolis.

Na segunda-feira, a *Gazeta* noticiava o desastre, com a seguinte chamada: “O inesperado da morte”. O falecimento referia-se ao da jovem Maria José Rodrigues Pereira. No artigo, havia um introito, cuja conclusão anunciava: “mas contemos com os pormenores que nos trouxe a reportagem a cena tristíssima”.<sup>319</sup> Os detalhes foram assim apresentados em tópicos: “O piquenique”, “O desastre”, “Os socorros”, “À procura de Mlle. Maria José”, “Vãos esforços”, “A Mlle. Maria José”, “O sr. Barão do Rio Branco” e “Outras notas”. Se boa parte do que se encontrava na matéria pode ser creditada ao que foi apurado pelo repórter com base nos depoimentos coligidos, especialmente os cinco primeiros tópicos, o restante pode ser atribuído à sua observação, uma vez que aludia a fatos sucedidos na farmácia Granado, para onde o corpo foi levado: “na ocasião em que a vimos morta na farmácia Granado, tinha a fisionomia serena, e estava resguardada por um cobertor encarnado”.<sup>320</sup> O jornal ainda se ocuparia do evento na terça-feira, acrescentando informações sobre o inquérito policial e o enterro da jovem, na quinta e no sábado, quando uma pequena nota anunciava a publicação no dia seguinte da gravura do “sinistro da ‘Andorinha’ na nossa baía, reproduzido a cinco cores”.<sup>321</sup>

Uma semana depois, a *Gazeta* voltaria ao tema tanto na coluna de João do Rio quanto, conforme anunciado, na gravura

---

<sup>319</sup> O INESPERADO da morte. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 217, p. 1, 5 ago. 1907.

<sup>320</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>321</sup> O SINISTRO do *Andorinha*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 222, p. 2, 10 ago. 1907.

estampada na primeira página, na qual aparece o desenho colorido da lancha destruída após o choque nas pedras. O cronista abordou o assunto logo no primeiro item, sob a rubrica “domingo”. Segundo o relato, ele jantava próximo à drogaria Granado quando soube da notícia e prontamente se dirigiu para o local, movido pela mesma curiosidade que levou inúmeras pessoas a idêntico destino. Todavia, ao contrário de ter ido, como os repórteres que ali estavam, ao encontro das “impressões diretas” do episódio, o cronista acabou verificando “como [era] superficial para a maioria o desaparecimento de uma vida!”, e discorreu sobre certos aspectos humanos que fugiam ao interesse geral “na atmosfera da morte violenta por desastre”.<sup>322</sup> Assim, não se tratava mais de satisfazer a curiosidade do leitor, cuja expectativa voltava-se apenas para a obtenção de informações factuais sobre o acontecimento, mas de compartilhar determinadas observações que, não obstante se relacionarem aos fatos, não estavam diretamente associadas à sua dimensão noticiosa. E esse deslocamento, que era interno ao registro do dia, desdobrava-se pela semana em uma sequência intratextual cuja principal característica era a ausência de elos.

### O cinema do “Cinematógrafo”

Esse caráter sequencial do texto e o título da série remetem inevitavelmente ao cinema, que despontava na passagem do século XIX para o XX. Como se sabe, cinematógrafo era o nome do artefato desenvolvido por Auguste e Louis Lumière que revolucionou os modos de captação e transmissão de imagens em movimento. A primeira demonstração pública do dispositivo dos irmãos franceses ocorreu em 1895, e não demorou muito para que o novo equipamento se espalhasse

---

<sup>322</sup> JOE [Paulo Barreto/João do Rio]. Cinematógrafo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 1, 11 ago. 1907.

pela Europa e Américas. No Brasil, o aparelho já apareceria em 1897. Na apresentação de estreia da “Grande Companhia de Variedades” de Germano Alves no Teatro Lucinda, seria realizado um espetáculo em quatro partes, cuja terceira seria dedicada à grande novidade: “O cinematógrafo Lumière. O maior sucesso de Espanha, Paris e Portugal. Neste maravilhoso aparelho apresentará o sr. H. Picolet quadros do comprimento do pano de boca do teatro com auxílio da luz elétrica, sem a menor oscilação”.<sup>323</sup>

Abaixo da chamada, seguem-se os “títulos dos quadros”, oito no total: “Chegada do comboio de recreio a Cintra”, “Barco de pilotos em Paço d’Arcos (Lisboa)”, “Os mergulhadores na África portuguesa”, “Os bombeiros voluntários do Porto (Exercício)”, “Irrigação do Passeio da Estrela (Lisboa)”, “Corrida de sacos no Campo Grande (Lisboa)”, “Corrida de touros em Sevilha” e “Partida de um batalhão espanhol para Cuba”. Ao fim, apareceu a seguinte observação: “A empresa declara que este Cinematógrafo Lumière é o primeiro e único que até hoje existe na América do Sul. Faz esta declaração a fim de se não confundir este aparelho com outros que possam ser expostos nesta cidade com o mesmo nome”.<sup>324</sup>

Um primeiro elemento a se destacar nesse anúncio diz respeito ao nome do dispositivo que, à época, ainda se mantinha atrelado ao do seu inventor, como recurso para assegurar não só a qualidade como a devida procedência. O segundo alude ao tamanho dos quadros: considerando a capacidade do Teatro Lucinda, em torno de 615 lugares, é possível deduzir que a projeção foi suficientemente grande para que todos pudessem compartilhá-la ao mesmo tempo. Esse dado merece destaque, pois, como se sabe, os aparelhos anteriores ao de Lumière, embora já capazes de captar e

---

<sup>323</sup> TEATRO Lucinda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 186, p. 6, 15 jul. 1897.

<sup>324</sup> Idem, *ibidem*.



reproduzir imagens, estavam limitados a uma experiência individual de visão, como o cinetoscópio de Thomas Edison, em que apenas um único espectador acessava o dispositivo por vez. O terceiro elemento concerne à lista de quadros. O público teria a oportunidade de assistir a oito diferentes registros cinematográficos de eventos sem qualquer conexão entre si, a não ser o fato que, seguindo o padrão estabelecido pelas primeiras experiências dos irmãos Lumière, como o inaugural *“La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon”*, as fitas exibidas tinham caráter documental.

Nos dez anos que separaram a chegada do primeiro equipamento ao Brasil e o início da série de João do Rio, o universo da cinematografia ganhou força, tornando-se a grande coqueluche cultural do Rio de Janeiro. Aquilo que começou em teatros – até o tradicional São Pedro de Alcântara aderiu à moda em 1901 –, dividindo o espaço com os mais variados espetáculos, foi ganhando terreno em salas específicas, disseminando-se por toda a cidade – segundo João do Rio, havia “pelo menos quarenta [cinematógrafos], atualmente, se contarmos com os dos bairros”.<sup>325</sup> Cumpre salientar que essa transição de espaços, em que se percebe a crescente autonomia do mercado cinematográfico, implicou também a ampliação do campo semântico do termo cinematógrafo, que igualmente passou a designar, já em 1907, a própria sala de espetáculo (Grande Cinematógrafo Parisiense, Cinematógrafo Pathé, Cinematógrafo Paraíso do Rio etc.), para, no ano seguinte, ser abreviado para cinema, como no Cinema Palace. Além disso, novos dispositivos técnicos não cessavam de desembarcar na cidade, tornando a experiência cada vez mais atraente, como se nota no advento dos filmes colorizados, em 1900, e dos cinematógrafos-falantes, em 1904, “a última palavra em

---

<sup>325</sup> JOE [Paulo Barreto/João do Rio]. Cinematógrafo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 328, p. 1, 24 nov. 1907.

fotografia animada, a ilusão completa por meio do Fonógrafo combinado com o Cinematógrafo”,<sup>326</sup> segundo o anúncio de estreia da nova tecnologia no Teatro Lírico. Em vista de tudo isso, entende-se bem a reação entusiasmada de João do Rio:

Cinematógrafos... É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos. O carioca é bem o homem das manias, o bicho insaciável e logo saciado das terras novas. Toma um prazer ou um divertimento, exagera-o, esgota-o, aborrece-o e abandona-o [...].

Cinematógrafos... Agora são os cinematógrafos. Em todas as praças há cinematógrafos-anúncios, ajuntando milhares e milhares de pessoas. Na Avenida Central, há dois, três, e a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e fica a gente esperando um tempo infinito na calçada.

Encontro em companhia do jovem secretário ministerial Oscar Lopes o meu velho amigo barão Belfort e logo este me diz:

— Há sete pecados capitais, sete maravilhas do mundo, as sete idades do homem, houve os sete sábios da Grécia, leio num jornal agora sete graus da bebedeira: irritabilidade, doce beatitude, estado belicoso, estado afetuoso, estados lacrimante, comatoso e finalmente mortal.

— Mas a que vem isso?

— O Rio tem agora sete prazeres também. A fatalidade do sete, desde o Sete de Setembro.

— E são?

— O bicho, o maxixe, o “Vissi d’Arte”, os “meetings”, a oposição à polícia, a propaganda “A Europa curvar-se ante o Brasil”!

— E?...

— E os cinematógrafos.<sup>327</sup>

Nota-se na passagem acima que Joe refletia sobre o fenômeno como cronista e não como romancista, uma vez que

---

<sup>326</sup> TEATRO Lírico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 327, p. 6, 22 nov. 1904.

<sup>327</sup> JOE [Paulo Barreto/João do Rio]. Cinematógrafo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 272, p. 1, 29 set. 1907.

concentrava o seu interesse muito mais no rebuliço cultural causado pela disseminação dos aparelhos e das novas casas de espetáculo do que em algum aspecto da linguagem dos filmes que eram ali projetados. Nesse sentido, é curioso como a crítica que se debruçou sobre a produção de João do Rio relacionada ao “Cinematógrafo” tenha enfatizado, tanto no jornal quanto no livro, a questão da crônica pelo prisma da linguagem cinematográfica.

Flora Süssekind, referindo-se ao prefácio que abria o livro de 1909, destaca a analogia estabelecida por João do Rio entre crônica e cinematografia: “o cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras”.<sup>328</sup> Entretanto, a aproximação com o cinema, segundo a autora, não teria afetado significativamente a qualidade literária do seu texto, pois o que se vê como resultado estético não passaria de mera imitação. E escreve: “Não parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo técnico. É possível somente uma espécie de *flirt* rápido com ele”.<sup>329</sup> Süssekind entende que essa postura era hegemônica na *Belle Époque*, uma vez que os artistas do período hesitavam “diante do horizonte técnico em configuração”.<sup>330</sup> Tal situação só seria superada com a prosa modernista, na qual “montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária”, produzindo uma “literatura-de-corte” que dialogou “maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção”.<sup>331</sup>

A expressão “ainda” empregada pela autora dá uma boa ideia da perspectiva histórica por ela adotada: um ponto no tempo, em que uma “literatura-de-corte” emerge, no caso a modernista, e serve de parâmetro em relação ao qual o passado

---

<sup>328</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 47.

<sup>329</sup> Idem, *ibidem*, p. 48.

<sup>330</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>331</sup> Idem, *ibidem*.

deve ser avaliado. Assim, as diferenças artísticas historicamente consideradas acabam sendo sempre percebidas como deficiência estética. E o mais problemático é quando, na base comparativa, a autora utiliza padrões técnicos do cinema que sequer tinham sido desenvolvidos na época em questão. A técnica da montagem foi uma conquista da década de 1910, cuja sistematização se deve a Giovanni Pastrone, realizador de *Cabiria* (1914),<sup>332</sup> e, sobretudo, a D. W. Griffith, diretor de *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916).

Aline Novaes, em livro totalmente dedicado ao “Cinematógrafo”, leva adiante, como Süsskind, a analogia proposta por João do Rio, entendendo-a também segundo a relação entre crônica e linguagem cinematográfica. Só que, diferentemente da autora de *O Brasil não é longe daqui*, Novaes procura demonstrar que, na transição do jornal para o livro, a analogia realizou-se plenamente na elaboração das crônicas:

Enquanto no jornal o autor apresenta uma narrativa que toma o cinema como título para narrar uma cidade em transição para a modernidade, nas páginas do livro o que se observa é um texto não só contaminado pelo cinema, mas condicionado no seu próprio fazer literário por essa nova linguagem.<sup>333</sup>

A despeito de esse condicionamento ter sido anunciado desde o início de seu texto, é só no final que a autora tenta encontrar nas crônicas marcas da linguagem do cinema, conforme a análise de quatro pontos relacionados à composição do livro de João do Rio, não necessariamente nessa ordem: o

---

<sup>332</sup> O filme de Pastrone estreou no Rio de Janeiro em novembro de 1915 em três cinemas: Odeon, Paris e Pathé.

<sup>333</sup> NOVAES, Aline da Silva. *João do Rio e seus cinematógrafos: o hibridismo da crônica na narrativa da Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2015, p. 37.

prefácio, o posfácio, o modo de organização dos textos e a própria linguagem utilizada pelo cronista.

Nos dois primeiros pontos, ela assinala a ideia da “declaração de princípio”, em que o cronista se manifesta sobre a sua própria concepção do livro. O terceiro e o quarto são os que mais diretamente se relacionam à questão formal e que me interessam mais de perto. De acordo com a autora, o modo de organização utilizado por João do Rio pressupõe “uma linha condutora” na qual “uma crônica parece dar continuidade à outra, como se fosse uma sucessão de fotogramas que se completam”.<sup>334</sup> Um único exemplo é apresentado e, mesmo se admitíssemos o suposto encadeamento – na verdade, ele é só vagamente temático – entre as crônicas apresentadas, “A solução dos transatlânticos” e “A reforma das coristas”, seria muito difícil fazer qualquer conexão com a que antecede a primeira, “*Ludus divinus*”, que trata de um espetáculo de luta romana, e a que sucede a segunda, “A crítica nos bastidores”, que versa sobre os paradoxos da crítica teatral contemporânea. Ao contrário dos cronistas de outrora, João do Rio não se vale aqui de ganchos formais que permitissem uma transição sem saltos entre um texto e outro – diga-se de passagem, o que ele também não fez na série jornalística –, nem mesmo quando a organização temática foi mais evidente, especialmente na parte do livro em que ele dispõe em sequência as crônicas sobre a Exposição Nacional de 1908.

Quanto ao ponto que se ocupa da linguagem, Novaes propõe que João do Rio teria ativado a imaginação cinematográfica do leitor “ao adotar um texto repleto de descrições, mas ao mesmo tempo, de rápida leitura, dando ao leitor a impressão de estar assistindo a uma cena de cinema”.<sup>335</sup> Menciona como exemplo uma passagem da crônica “*Ludus*

---

<sup>334</sup> Idem, *ibidem*, p. 162.

<sup>335</sup> Idem, *ibidem*, p. 163.

*divinus*”, na qual dois homens se digladiam em um evento de luta romana. Transcrevo parte de sua citação: “Pons e Le Boucher, afinal encolerizados, atiraram-se furiosamente um contra o outro, Pons, com a tática dos cachações para entontecer o inimigo, colando a cabeça à cabeça de Le Boucher”.<sup>336</sup> A narração de uma luta teria sido suficiente para Novaes afirmar que o cronista teria ensaiado “técnicas que serão desenvolvidas no modernismo”, uma vez que “a pontuação, a sintaxe, as palavras escolhidas, o tempo verbal transportam o leitor para a cena com direito a montagens, corte e outras técnicas cinematográficas”.<sup>337</sup> Além do fato de o trecho da luta não conter nada que não se encontre em qualquer narrativa de ação mais contundente, e bastaria aqui registrar a cena do confronto entre Firmo e Jerônimo no capítulo X de *O cortiço*, de 1890,<sup>338</sup> e de que episódios assim são apenas eventuais no livro de João do Rio, o que mais uma vez aparece no repertório crítico do “Cinematógrafo” é a visada anacrônica da história do cinema. Nunca é demais recordar que a possível experiência de um espectador em uma sala de projeção na primeira década do século XX era de filmes curtos, constituídos de quadros, nos quais a posição da câmera praticamente não se alterava, cabendo o movimento aos objetos filmados, avizinhandose assim tanto do teatro quanto da fotografia – não à toa, como já aqui mencionado, os anúncios denominarem as fitas apresentadas como “fotografias animadas”.

Ainda que Novaes não procure nas crônicas de João do Rio o que não está lá, ela, assim como Süsskind, interpreta a

---

<sup>336</sup> Idem, *ibidem*, p. 164.

<sup>337</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>338</sup> Segue um pequeno trecho: “Jerônimo, esbravecido pelo insulto, cresceu para o adversário com um soco armado; o cabra, porém, deixou-se cair de costas, rapidamente, firmando-se nas mãos o corpo suspenso, a perna direita levantada; e o soco passou por cima, varando o espaço, enquanto o português apanhava no ventre um pontapé inesperado”. Cf. AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990, p. 86.

analogia sugerida pelo autor tendo em vista um horizonte cinematográfico que é, na verdade, posterior ao período no qual se inscreve o “Cinematógrafo”. A diferença é que, para Sússekind, ao não se converter teleologicamente em apropriação crítica de técnicas de montagem, a analogia fracassa literariamente, enquanto para Novaes ela não teria ido além de uma “declaração de princípio”, uma vez que a sua análise não foi capaz de mostrar como, formalmente, o texto do livro se coadunaria com a linguagem do cinema.

### **“Cinematógrafo”: da sessão à seção**

Gostaria de recuperar a analogia proposta por João do Rio citando o trecho no qual ela se encontra:

A crônica evolui para a cinematografia. Era 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 fotografia retocada mas sem 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. Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar, e como a frase verdadeiramente exata da humanidade na fartura dos casos é o clássico: – já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la.<sup>339</sup>

João do Rio, de fato, estabelece a analogia, mas quais seriam os respectivos significados dos termos envolvidos,

---

<sup>339</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. *Cinematógrafo*: crônicas cariocas. Porto: Livraria Chardron, 1909, p. XI.

crônica e cinematografia? Para a crítica aqui brevemente estudada, a crônica encontraria respaldo, positiva ou negativamente, na linguagem do cinema. Contudo, sugiro uma outra equação, na qual o segundo termo poderia ser pensado a partir da amplitude semântica que se processou no deslizamento do significado da expressão cinematógrafo, que, além de designar o aparelho de projeção, passaria a denominar também a sala de espetáculo. Considerando essa ampliação de sentido, creio ser possível dizer que a série de Joe procura enquadrar o fenômeno da cinematografia pelo seu viés cultural e não unicamente estético, enquanto um evento cotidiano de expressivo apelo público que interessava a um cronista, totalmente imerso na vida social, registrar. Se há algo de propriamente estético em seu texto, refere-se aos recursos que o autor mobiliza para reconstruir o evento em sua dinâmica performativa. Por esse prisma, a passagem com a qual ele abre o prefácio é bastante significativa:

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.<sup>340</sup>

---

<sup>340</sup> Idem, *ibidem*, p. V.



De imediato, assinalo que esse mesmo trecho, assim como outros do prefácio, figurava em uma crônica do autor intitulada “A catedral do cinematógrafo”, impressa em *A Notícia* em 28 de agosto de 1909. Só que no jornal ela se inseria em um texto cujo tema versava sobre a primeira experiência do cronista no recém-inaugurado Cinema Odeon. Admirado da grandiosidade e elegância da nova “Catedral”, o cronista assistiu à sessão “de pé vendo correr as fitas, a pensar no grande ensinamento, e na grande filosofia dos cinematógrafos”.<sup>341</sup> E essa filosofia baseia-se na multiplicidade e variedade das fitas exibidas, que o levam a especular sobre a “vida da cidade numa sessão de cinematógrafo”.<sup>342</sup> Pela data de publicação da crônica e a de inauguração do Odeon, 16 de agosto, e considerando ainda que ele “resisti[u] durante muitos dias à tentação”<sup>343</sup> de entrar na sala, é possível que João do Rio tenha assistido a uma das sessões entre os dias 24 e 25 de agosto, quando o novo estabelecimento exibia uma lista que incluía cinco fitas de gêneros diversos: “O chá” (documental), “A barba do Teodoro” (comédia), “Os achados do Celibatário” (drama), “O cão de Montargis” (drama) e “O ladrão preso na mala” (comédia). Na mesma semana, em outros cinemas, como o Rio Branco, a lista poderia chegar a oitos fitas.

Se retorno às considerações sobre o formato da série, não seria demais afirmar que a compartimentação, ainda que ligada aos recursos mais tradicionais da crônica, encontra em João do Rio um efeito que se coaduna com a sua tentativa de transformar a seção jornalística em uma sessão de cinematógrafo. Como fitas projetadas em uma sala qualquer da cidade, cada compartimento da crônica manifestaria, enquanto expressão de um evento, noticioso ou não, a mesma autonomia

---

<sup>341</sup> RIO, João do [Paulo Barreto]. A catedral do cinematógrafo. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 198, p. 3, 28 ago. 1909.

<sup>342</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>343</sup> Idem, *ibidem*.


observada pelo espectador na ausência de elos entre as fitas que se desenrolavam nas telas.<sup>344</sup> A experiência cinematográfica de João do Rio na realização de seu “Cinematógrafo” tem mais a ver como uma experiência jornalística, próxima da reportagem, do que estética, já que o corpo do cronista, em seu trânsito social, é reinserido no texto, mas sem o abandono da voz distanciada que comenta e opina. A novidade dessa realização faz do “Cinematógrafo” um marco da crônica brasileira.

---

<sup>344</sup> No livro, o procedimento é semelhante, só que com crônicas inteiras.

## Sobre o autor

**Marcus Vinicius Nogueira Soares**, doutor em Literatura Comparada pela UERJ, é professor associado de Literatura Brasileira da mesma instituição. É coautor de “500 anos de ficção”, publicado na *Brasileana da Biblioteca Nacional* (Nova Fronteira, 2002), autor do livro *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história* (É Realizações, 2014) e coorganizador de *José de Alencar: dispersos e inéditos* (EDUFBA, 2021). Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE (Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* da UERJ), UERJ/CNPq, e do Grupo de Trabalho História da Literatura da ANPOLL. Bolsista do Programa Prociência da FAPERJ/UERJ.



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>

