



O efêmero e o *fait divers* na crônica de João do Rio

The Ephemeral and fait divers in João do Rio's Chronicles

Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Alagoas / Brasil

gildabrandao@gmail.com

Resumo: Este artigo examina a posição de João do Rio (1881-1921) a partir da visão que ele próprio tinha de seu ofício e de sua época. Baseada em crônicas extraídas dos volumes *Cinematógrafo: (crônicas cariocas)* (1909), *Vida vertiginosa* (1911), *Psicologia urbana* (1911), *As religiões no Rio* (1951) e *A alma encantadora das ruas* (1952), mostro que – em meio a uma configuração urbana polarizada entre o *utopos* e o *distopos* –, João do Rio, na tentativa de apreender esses *loci* polarizados, aciona dois modos de apresentação inovadores: o efêmero (Baudelaire, 1988) e o *fait divers* (Barthes, 1970). Para definir o gênero *crônica*, parto de Gilberto Amado (1956), Luiz Edmundo (1958) e Antonio Candido (1992). As considerações de Florestan Fernandes (1960), Afonso Arinos de Melo Franco (1973) e Nicolau Sevcenko (1983) são essenciais para o entendimento do contexto histórico da época.

Palavras-chave: João do Rio; crônica; efêmero; *fait divers*.

Abstract: The purpose of this paper is to examine the position of João do Rio (1881-1921) based on the way he himself viewed his work and his time. By studying the volumes *Cinematographo: (crônicas cariocas)* (1909), *Vida vertiginosa* (1911), *Psicologia urbana* (1911), *As religiões no Rio* (1951) and *A alma encantadora das ruas* (1952) I demonstrate that – amidst a polarized urban configuration between *utopos* and *distopos* – João do Rio, aiming to incorporate these polarized *loci*, activates two innovative modes of representation: ephemeral (Charles Baudelaire, 1988) and *fait-divers* (Roland Barthes, 1970). In order to situate the essay as a genre, I use, as theoretical foundation, studies by Gilberto Amado (1956), Luiz Edmundo (1958) and Antonio Candido (1992). Writers Florestan Fernandes (1960), Afonso Arinos de Melo Franco (1973) and Nicolau Sevcenko (1983) propel a discussion on understanding the historical context of the time.

Keywords: João do Rio; chronicle; ephemeral; *fait-divers*.

Ao reunir e publicar, em 1909, quarenta e quatro crônicas sob o título *Cinematógrafo: (crônicas cariocas)*, João do Rio (1881-1921) não esconde seu propósito: revelar, no sentido cinematográfico do termo, quarenta e quatro cenas do Rio de Janeiro, cidade que assombrou sua vida, sua crônica e sua ficção. Tantas décadas passadas, o que soaria, hoje, como ultrapassado ou impossível, constitui um elemento visceral da escrita de um cronista extasiado diante desta nova invenção – o cinematógrafo –, paixão recente da vida moderna:

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexo e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada e 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 secundária arrastado na torrente dos acontecimentos*.¹

Se, para Olavo Bilac, informa-nos Antonio Dimas, era inoperante ver seus semelhantes tremelicando naquele “vasto quadrado de pano branco”,² João do Rio, seguindo direção inversa, resolve, de *motu próprio*, travestir-se de operador, assumindo, nesse viés, uma evidente duplicidade: o de estar (objetivamente) atrás da câmera e, ao mesmo tempo, se posicionar (subjetivamente) à frente dela. Daí ser útil, a meu ver, observar quais as imagens “filmadas” pelo roteirista-cronista bem como, e principalmente, o modo como ele consegue organizá-las naquele famigerado “pano branco”. Flora Süssekind, avisadamente,

¹ RIO. *Cinematógrafo: (crônicas cariocas)*. p. XI, grifo meu. É preciso lembrar que coube a João Carlos Rodrigues o mérito de elaborar um *Catálogo bibliográfico* com indicação de data e origem da publicação. Ver RODRIGUES. *João do Rio: catálogo bibliográfico: 1899-1921*.

² “Bilac mostrou-se [...] extremamente adverso àquele ‘vasto quadrado de pano branco’, onde cenas da vida humana aparecem deformadas pelo tremor convulsivo da fita e onde as figuras de homens e de mulheres aparecem atacadas de *delirius tremens* ou de cólera, numa trepidação epilética [...]. Afeito a um ideal de elegância e beleza, já codificado e congelado, herdado do marmóreo parnasianismo, o cronista não releva a incipiência técnica que provoca tremelicamentos e distorções do contorno humano.” (DIMAS. *Tempos eufóricos*, p. 66.)

traça a relação: “o cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras: essas as analogias que orientam o *Cinematógrafo* e a percepção, por parte de Paulo Barreto, do próprio trabalho como cronista”.³ Mas, nas engrenagens complexas de um artefato produzido pela era industrial, surge um fato novo: há uma máquina pronta para produzir uma série de imagens, mas há, também, por trás dela, um repórter-jornalista-operador “girando a manivela”,⁴ preocupado em acompanhar a velocidade com que as imagens se processavam.

A despeito da dispersão de assuntos que caracterizam essas narrativas de circunstância, a crônica, é possível extrair desses relatos passageiros – que, como bem disse Antonio Candido, se acham destinados, no dia seguinte, a “embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”⁵ – um sentido geral que trairia sua própria dispersão, conforme já aventou Antonio Dimas (1983), ao especular sobre a ideia de progresso na crônica bilaquiana.

Embora trabalhos recentes venham iluminando uma parcela das crônicas de João do Rio, ainda é possível retomar o debate sobre esse escritor que, trinta anos após sua morte, haveria de cair no esquecimento, a ponto de um amigo de muitas horas, Luiz Edmundo, lamentar esse ostracismo: “Como o tempo passa! E não se fala mais em João do Rio. Por quê? Melhor não será responder a tão triste pergunta e esperar pelo trabalho lento e paciente das horas”.⁶

Meu interesse, neste breve artigo,⁷ consiste em examinar como se efetivam formalmente as relações entre o *operador cinematográfico* e uma cidade às voltas com o processo civilizatório, em curso há pouco mais de meio século nos países hegemônicos, cujos efeitos, na complexa estrutura social e cultural brasileira, são cotejados por Florestan Fernandes:

Se na Inglaterra, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, a máquina provocou desajustamentos relacionados com o ritmo de mudança da natureza humana, em um país como o Brasil, ela teria de associar-se a desajustamentos

³ SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de letras*, p. 47.

⁴ RIO. *Cinematógrafo*: (crônicas cariocas), p. XII.

⁵ CANDIDO. *A vida ao rés do chão*, p. 14.

⁶ EDMUNDO. *De um livro de memórias*, p. 567.

⁷ Tento discorrer, em minha tese intitulada *Sem feito de acabado* – crônica e ficção em João do Rio (Ufal, 2003) sobre as relações, por vezes contraditórias, entre o escritor e o processo modernizador.

ainda mais graves. A razão disso está na forma abrupta de introdução da máquina e na falta de experiência socializadora prévia. O homem teve pouco tempo a ajustar-se às situações novas, passando do carro de boi e da lamparina para o automóvel e a eletricidade – sem falar na energia atômica – em um abrir e fechar de olhos.⁸

Como é largamente difundido, nas primeiras décadas do século passado, firmou-se, nas falas do poder, a ideia de que a urbanização da capital federal integraria o país na economia capitalista mundial, abrindo, dessa forma, rumos para a implantação do capital estrangeiro. Afonso Arinos de Melo Franco (1973) descreve o controverso projeto urbanístico brasileiro, encetado pelo prefeito Francisco de Pereira Passos, o Hausmann brasileiro:⁹

O alargamento das vias do centro foi uma das realizações de Passos [...]. As obras mais importantes foram as aberturas das Avenidas Mem de Sá e Beira-Mar. Além disso, cortaram-se ou arrasaram-se morros, como o do Castelo e do Senado, para abrir espaço às novas vias. Quase todo o velho calçamento colonial foi substituído. Dezenas de jardins apareceram nos largos e praças, nos bairros baixos, nas encostas e até no Alto da Tijuca, cujo jardim data de então. Cortiços, hospedarias, estalagens, pardieiros, restos vivos de um passado morto, confundiram-se no pó das derrubadas. Foi-se a cidade dos imperadores, do rei e dos vice-reis. Delineou-se a metrópole republicana.¹⁰

Sob o clima do “bota-abaixo”, expressão, segundo Brito Broca,¹¹ creditada ao romancista José Vieira e ao escritor português Manuel de Souza Pinto, inicia-se a demolição do Mercado Central, comentada no volume *Cinematógrafo*, na crônica intitulada “O velho mercado”. Quando se examina essa crônica, nota-se a aflição do enunciador¹² em querer guardar, em sua câmera-retina, um passado fadado a desaparecer:

⁸ FERNANDES. *Mudanças sociais no Brasil*, p. 66-67.

⁹ Como é amplamente conhecido, Georges Hausmman (1869-1891), prefeito de Paris, empreendeu, em 1857, sob o regime do Segundo Império, a urbanização da cidade.

¹⁰ FRANCO. *Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo*, p. 324.

¹¹ BROCA. *A Vida literária no Brasil – 1900*, p. 277-281.

¹² Uso o termo *enunciador* para designar aquele que escreve em seu próprio nome, distinguindo-o de *narrador* – entidade ficcional.

Acabou de mudar-se ontem a praça do Mercado. Naquele abafado e sombrio dia de ontem era um correr de carregadores e carrinhos de mão pelos squares rentes ao Faroux levando as mercadorias da velha praça abandonada para a nova instalação catita do largo do Moura [...]. A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada (sic) essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação de cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. *Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas [...].* O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era ser preciso tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras [...].¹³

Há um quê saudosista nesta crônica, narrada com uma discrição admirável, rara em um escritor que, sobretudo na criação literária, primou, em muitos momentos (mas não em todos), pelo expressionismo verbal. Afora a movimentação dos trabalhadores anônimos, não se ouvem gritos aqui. Reinam silêncios. Em meio à azáfama da mudança, desce uma atmosfera opressiva, que vai de par com a rememoração de um passado recente, trazido, a todo passo, por um cronista que, conforme se nota, não exalta, em nenhum momento, o fenômeno da urbanização. Muito pelo contrário, e, surpreendentemente, em proximidade com Lima Barreto,¹⁴ a lente do roteirista-cronista olha, desconfiado, para aquela mudança promovida por uma cidade que, precisando urgentemente assemelhar-se

¹³ RIO. *Cinematógrafo*: (crônicas cariocas), p. 213-215, grifo meu.

¹⁴ “[O Visconde de Pancome] convenceu [o mandachuva] que devia modificar radicalmente o aspecto da capital. Era preciso, mas devia ser feito lentamente. Ele não quis assim e eis a Bruzundanga, tomando dinheiro emprestado, para pôr as velhas casas de sua capital abaixo. De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse por uma imitação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia.” (BARRETO. Os heróis, p. 106.)

a Buenos Aires e a Paris, resolve, na rapidez inerente a *uma operação de cirurgia urbana*, alterar a fisionomia cultural da cidade e, no mesmo gesto brutal, expurgar, de seu entorno, uma população de hábitos considerados primitivos e selvagens, comprometedores da imagem de uma cidade que se pretende moderna.

Sem dúvida, o que confere especificidade aos textos cronísticos de João do Rio é o fato de o enunciador posicionar-se nesse lugar enigmático, transitório por definição situado dialeticamente na passagem de uma sociedade considerada arcaica para, aproveitando a deixa do próprio João do Rio, uma cidade mais *catita*. No momento em que “as picaretas regeneradoras”,¹⁵ soavam como melodia aos ouvidos de Olavo Bilac, o jornalista cinematográfico, que “sofria a tortura do movimento”,¹⁶ abandona a crônica de gabinete em que os fatos são observados à distância. Sem, evidentemente, a agonia existencial do *flâneur* baudelairiano, mas trazendo o mesmo olhar pasmado, João do Rio percorre lugares inóspitos, agressivos, onde palavras como segurança, dignidade e respeito são utopias distantes. É possível supor que nenhum cronista da época tenha assumido esse embate com a cidade e ido tão longe na captação da violência e da brutalidade como esse repórter-cronista que via o “suor humano na argamassa do calçamento [das ruas]”.¹⁷ Nas seis crônicas, revestidas de um tom áspero, reunidas sob o título significativo *Três aspectos da miséria*, o discurso, conforme já observou Antonio Candido – em “Radicais de ocasião”, que tem o mérito de resgatar o escritor do cercadinho mundano em que muitos o colocaram – o “escritor superficial e brilhante”, “desfrutável e rebolante” revela-se, no entanto, um “inesperado observador da miséria”.¹⁸ Tal como no contexto europeu, o lastro impiedoso da civilização cai sobre a mão-de-obra barata – o proletário urbano. A pobreza é um problema da sociedade, da administração e da má distribuição de riquezas, é o que nos diz, sem meias palavras, o cronista, quando mostra seres submissos,

¹⁵ SEVCENKO. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, p. 29.

¹⁶ O acesso a esse prefácio, do qual foram impressos vinte exemplares em papel vergê, devo-o ao bibliófilo José Middlin. Trata-se do prefácio à primeira edição da coletânea *Dentro da noite*, p. 11.

¹⁷ RIO. *A alma encantadora das ruas*, p. 10.

¹⁸ CANDIDO. *Teresina etc.*, p. 89. Ver, também, PRADO. *Mutilados da belle-époque* (notas sobre as reportagens de João do Rio)

sem força para escapar do estado subumano em que vivem. O teor do enunciado abaixo pode dar ao leitor o tom desta crônica e de tantas outras dispersas em diversos volumes:

Uma vez apanhados pelo mecanismo de aços, ferros e carne humana, uma vez que utensílio apropriado ao andamento da máquina, tornam-se autômatos com a teimosia dos objetos movidos a vapor. Não têm nervos, têm molas; não têm cérebros, têm músculos hiperatrofiados. [...] Vivem quase nus. No máximo, uma calça em frangalhos e uma camisa de meia. Os seus conhecimentos reduzem-se à marreta, à pá, ao dinheiro; o dinheiro que a pá levanta para o bem-estar dos capitalistas poderosos; o dinheiro, que os recurva em esforços desesperados, lavados de suor, para que os patrões tenham carros e bem-estar.¹⁹

Quando o cronista percorre “Os livres acampamentos da miséria”, universo distópico – correlato da reificação – *revela* uma série de relatos anônimos, que, lidos com atenção, parecem advir de uma “missão” que ele próprio se impôs: a de estar sempre em sobressalto, o olho armado, à espera de algo surpreendente:

Certo, já ouvira falar das habitações do morro de Santo Antônio, quando encontrei, depois da meia-noite, aquele grupo curioso [...]. Acerquei-me.
– Vocês vão fazer uma seresta?
– Sim senhor.
– Mas aqui, no Largo [da Carioca]?
– Aqui foi só para comprar um pouco de pão e queijo... Nós moramos lá em cima, no morro de Santo Antônio... Eu tinha do morro de Santo Antônio a idéia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações e a tentação veio de acompanhar a “seresta” morro acima [...].²⁰

Nessa teia infundável de histórias orais, percebo que a articulação dos diferentes fios narrativos se faz pela intervenção de dois fenômenos considerados conceitualmente distintos: o *efêmero* e o *fait divers*.

¹⁹ RIO. *A alma encantadora das ruas*, p. 153.

²⁰ RIO. *Vida vertiginosa*, p. 143-144.

Se o *efêmero*, enquanto elemento tenso, intrínseco à modernidade, é, na visão de Baudelaire, o instável, a disposição transitória das coisas, cabendo à arte perpetuar a imagem repentina no momento fugidio de sua aparição, o *fait divers*, na análise conceitual de Barthes (1970) tem, como vetor, uma informação jornalística espantosa: não há, diz Barthes, *fait divers* sem espanto. Em “Estrutura da notícia”, o semiólogo entende o *fait divers* como uma informação total, pois “ele contém em si todo seu saber; não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio “[...]”.²¹ Cerca de cem anos antes, sob a urgência do capitalismo, Charles Baudelaire (1821-1867) define a arte de C.G. [Constantin Guys, 1805-1892] vinculando-a ao conceito de modernidade. Para o poeta de *As flores do mal* (*Les fleurs du mal*, 1857), o talento de [G] residiria em captar, em contraste com a fixidez da pintura acadêmica e da fotografia, o transitório e o fugaz – traços da modernidade materializados em seu pincel:

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele [C.G.] está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel [...], limpando a pena na camisa [...], violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem [...].²²

O quanto a crônica, em seu escopo geral, não combina com o pensar lento e difícil, ficando a meio caminho entre o frívolo e o sério, já temos, a respeito, o testemunho valioso de Machado de Assis, quando utiliza, para defini-la, a imagem-síntese do folhetinista-colibri:

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou, pelo menos, por onde maiores proporções tomava o veículo do espírito moderno; falo do jornal. [...] Mas começemos por definir a nova entidade

²¹ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 59.

²² BAUDELAIRE. *O pintor da vida moderna*, p. 173. Estou tomando de empréstimo a noção baudelairiana de *efêmero*, ressaltadas as enormes diferenças. Por exemplo, a radical angústia baudelairiana, ressaltada no antológico estudo de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, do qual, evidentemente, não cabe tratar aqui.

literária [...]. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização desse novo animal [...]. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence, até mesmo a política.²³

João do Rio vai além dos ensejos de Machado e, em uma atitude fora da tradição folhetinesca, faz do parto curioso do *efêmero* e do *fait divers* – esses acontecimentos que perturbam a cotidianidade – o *pathos* mesmo de suas crônicas, utilizando ambos os fenômenos naquilo que eles guardam de mais conivente entre si: a propensão para o imprevisto. E assim o vimos percorrer “bodegas reles, lugares bizarros, botequins inconcebíveis”²⁴ da *outra cidade*, expressão utilizada, pelo próprio autor, na crônica “As crianças que matam...” quando, estupefato, esfrega os olhos para arredar de si o que vê, dela voltando, conforme afirma, “arrasado de confusão e de encanto”.²⁵

Na disciplina que orienta o *fait divers* e o *efêmero* – eventos externos que conferem vivacidade e veracidade ao texto jornalístico de João do Rio²⁶ –, o repórter-cronista opera a fusão de ambos, sem que se note, nele, nenhum olhar que possa reduzir o real empírico ao nível do pitoresco. Mediado por aqueles fenômenos – o efêmero e o *fait divers* –, que são, ao fim e ao cabo, crias da modernidade e do jornal, o *homus cinematographicus* percebe como estratégias rudimentares de comercialização de produtos, ausentes do sistema de produção do capitalismo mundial, persistem numa cidade em vias de modernização: “Deixa ver a imagem de S. José e toma uma dúzia de ovos”;²⁷ mostra como práticas sociais e tradições ancestrais necessitando, na ótica dos regeneracionistas, ser urgentemente superadas, desafiam a cidade

²³ MACHADO DE ASSIS. *Balas de estalo & crítica*, p. 154.

²⁴ RIO. *A alma encantadora das ruas*, p. 73.

²⁵ RIO. *A alma encantadora das ruas*, p. 73.

²⁶ Procuramos demonstrar, na tese mencionada, que, tanto na crônica quanto na ficção (contos), ambos – o efêmero e o *fait-divers* – constituem uma particularidade da enunciação ficcional e cronística de João do Rio.

²⁷ RIO. *Cinematógrafo: (crônicas cariocas)*, p. 69.

recém-urbanizada, como se lê na crônica (dentre muitas outras) “O barracão da rinhas”(1909), em que narra e descreve uma briga de galos; em “A decadência dos chops”, o *honus cinematographicus* assiste ao desaparecimento dessas casas, porque a cidade, conforme assevera, “é a mais infiel das amantes”.²⁸

A dimensão trágica do *fait-divers* está na crônica “Visões d’ópio”, na qual, logo após ter ouvido comentários sobre a morte de um “pobre rapaz eterônimo, encontrado à noite com o crânio partido em uma rua qualquer”,²⁹ sai à cata do fato e termina focalizando, com uma lente expressionista, as contorções dos chins, o que decerto teria levado Gilberto Amado (1956) a afirmar que “a novidade [das crônicas de João do Rio] correspondia à novidade do automóvel para o carioca. Sentia-se nelas, em vez do ranger de rodas de madeira, o chispar das lâminas de metal, a faísca irrompendo a máquina”.³⁰ É o que se percebe na crônica acima mencionada, da qual retiro um trecho necessariamente longo, com o propósito de chamar a atenção para o aspecto plástico e para a veia expressionista do autor:

Caminhávamos pela rua da Misericórdia àquela hora cheia de um movimento febril, nos corredores das hospedarias, à porta dos botequins, nas furnas das estalagens, à entrada dos velhos prédios em ruínas. O meu amigo dobrou uma esquina. Estávamos no Beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair. A população desse beco mora em magotes em cada quarto e pendura a roupa lavada nas janelas, de modo que a gente tem a perene impressão de chitas festivas a flamular no alto [...]. O número 19 do Beco dos Ferreiros é a visão oriental das lóbregas bodegas de Changai. Há uma vasta sala estreita e comprida, inteiramente em treva [...]. A custo, os nossos olhos, acostumam-se à escuridão [...] e descobrem em cada mesa um cachimbo e um corpo amarelo, nu da cintura para cima, corpo que se levanta assustado, contorcendo os braços moles. Há chins magros, chins gordos, de cabelo branco, de caras despeladas, chins trigueiros, com a pele cor de manga,

²⁸ RIO. *Cinematógrafo*: (crônicas cariocas), p. 136.

²⁹ RIO. *As religiões no Rio*, p. 84.

³⁰ AMADO. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, p. 64.

chins cor de oca, chins com a escuridão amarela dos círios.”³¹

Convergingo alternadamente ora para o efêmero ora para o *fait-divers*, ou deles partindo, João do Rio não estiliza além dos limites do plausível, resguardando, desse modo, uma referencialidade social e histórica. E, se todo movimento histórico é, segundo Karel Kosik³² uma liberação renovada de uma *topia* (lugar existente) para uma *ou-topie* (lugar inexistente), a evidência pode estar na crônica “As mariposas do luxo”, cujo arcabouço, originalíssimo, está montado nos limites do voyeurismo: aqui, o homem-jornal capta o transitório, ao observar mulheres pobres, com suas “saias escuras, sempre as mesmas [...] [e] blusa de chitinha rala”,³³ olhando, extasiadas, as montras elegantes da rua do Ouvidor. Tem-se aqui a revelação de como, na opacidade daquele mundo, existiam seres capazes de sonhar dentro, talvez, da antítese realidade-irrealidade, sugerida por Ernest Bloch:

Bloch diferenciava os sonhos noturnos, os sonhos regressivos, os sonhos que não levam a lugar nenhum e, de outro lado, os sonhos que têm fundamento. Em Bloch, a antítese realidade-irrealidade pretende, portanto, ser substituída por um campo tripolar no qual surge um valor mediano que se insere entre o real e o irreal. Este valor mediano é o que ela chamava de “tendência” e Popper chamava de “propensão”: há irrealidades portadoras de realidades e, pode-se rastrear no sonho acordado, que é aquele que conduz ao futuro, o que pode advir.³⁴

É notável que cada vez que o repórter-roteirista sai à cata da notícia aborda a cidade situada na tensão dialética entre passado e presente,

³¹ RIO. *As religiões no Rio*, p. 86-87.

³² KOSIK. *Dialética do concreto*, p. 72.

³³ RIO. *A alma encantadora das ruas*, p. 152.

³⁴ “Bloch différenciail les rêves de nuit, les rêves régressifs, les rêves qui ne mènent nulle part; et, de l’autre côté, les rêves qui ont raison. Chez lui, l’antithèse réalité-irréalité se veut donc remplacée par un champ tripolaire où surgit une valeur médiane qui s’insère entre le réel et l’irréel. Cette valeur médiane, c’est ce qu’il appelait la “tendance”, et Propper la “propension”: il y a des irréalités porteuses de réalités; et dans le rêve éveillé, qui est celui qui mène à l’avenir, on peut donc dépister ce qui peut advenir”. (SLOTTERDIJK. *L’utopie a perdu son innocence*, p. 54-55, tradução minha.)

introduzindo a difícil técnica do diálogo em jornalismo. A relação com seus informantes se dá – conforme mostram as citações – de forma direta, no corpo-a-corpo da proximidade física, sem a necessidade de intermediações. Isso faz com que, seja nas instâncias narrativas, seja nas instâncias dialogadas, o discurso ressoe ora impetuoso

Os humildes! Já leste o noticiário *sem importância* dos jornais? Já andaste por aí nas descargas, nas ilhas dos grandes trabalhos? Pois lê e vai ver. Se tens um pouco de comiseração pela velhice e um pouco de amor pela mocidade em flor, os teus olhos ficarão para sempre pasmados dessas aglomerações sob o regime bruto de um trabalho de animais e da maneira por que a morte mastiga, engole, deglute vorazmente as vidas desses homens, que não são homens já – são cabeças de um enorme rebanho.³⁵

ora comedido, mas sempre denotando uma comiseração por aqueles seres ameaçados de ser arremessados para fora da História, como este velho cocheiro vivendo na fronteira entre dois mundos:

Outro dia, ao saltar de um tálbury no antigo Largo do Paço, vi na boléia de um vis-à-vis pré-histórico a ventripotência colossal de um velho cocheiro. [...]. Fui para perto do vis-à-vis, bati na perna do velho. *Estava feio* [...].

– Como se chama você?

– Braga, eu sou o Braga [...].

O Braga *era um velho encharcado*[...]. Quinze anos apenas tinham levado seu mundo e o seu carro para *a velha poeira da História*! Ele falava como um eco, e estava olhando *o boulevard reformado*, pensando nos bons tempos da missa da catedral e das moradas reais, hoje ocupado pela burocracia republicana... O Braga é o mais velho cocheiro do Rio? — Não senhor; é o Bamba, que começou em 1864.³⁶

Porém, ao abordar a “cidade de fantasia” (a expressão está no conto “O homem da cabeça de papelão”),³⁷ o enunciador assume outra inflexão. O diálogo é substituído pelo aforisma herdado (sem nenhum

³⁵ RIO. *Cinematógrafo*: (crônicas cariocas), p. 93, grifo do autor.

³⁶ RIO. *A alma encantadora das ruas*, p. 101-103, grifo meu.

³⁷ RIO. *Rosário da ilusão*, p. 7-8.

desdouro para o escritor) de Oscar Wilde, ou por construções similares, de tipo generalizante, que reúnem considerações de toda ordem: moral, filosófica, artística, histórica, geográfica, cultural. Na rapidez formal que o caracteriza, o aforismo guarda, implicitamente, além da velocidade do fotograma, a imediatez do efêmero. Ao estudar a linguagem aforismática machadiana, Affonso Romano de Sant'Ana conclui:

Há no aforisma, assim como no provérbio, um processo de tornar mais clara a mensagem sempre a partir da oposição dos elementos. [...]. A estória não é escrita senão para se chegar a uma moral, a uma máxima, a uma síntese didática sobre o cotidiano do homem.³⁸

Construtor de frases feitas (comportamento, tudo indica, muito ao gosto da época), João do Rio cria sua linguagem aforismática para orientar sua artilharia em direção aos costumes ditos *civilizados* de seu tempo: “Hoje, o homem civilizado é o animal mais encouraçado de mentiras do orbe”,³⁹ ou, ainda, “O poeta amoroso é uma fadiga da natureza”.⁴⁰ São, sobretudo, nas quatro crônicas-conferência, editadas pelo escritor “com a esperança de que um Leitor vale mais do que cem ouvintes”,⁴¹ que o enunciador, aproveitando a oportunidade de se dirigir diretamente ao distinto público, assume uma verve mordaz:

De isto [sic] a única verdade social é o entusiasmo com que dissimulamos os nossos instintos, julgados mal pela velha moral caduca. A ambição, o nobre desejo de ganhar dinheiro [...] é o mais desenfreado. Todos os reformadores sociais pregam a extinção do capital, ferozmente. Desde que o tem, mudam de idéia. Todos odeiam o burguês rico. Desde que entram na sua sociedade, deixam a blusa pela casaca. [...]. Mas em sociedade, a mentira tem vários nomes: boa educação, tato, gentileza, amabilidade, distinção.⁴²

A mordacidade continua apurada até chegar à crítica ao hábito brasileiro de engrandecer culturas estrangeiras em detrimento da sua

³⁸ SANT'ANA. *Análise estrutural dos romances brasileiros*, p. 142.

³⁹ RIO. *Psicologia urbana*, p. 150.

⁴⁰ RIO. *Psicologia urbana*, p. 37.

⁴¹ RIO. *Psicologia urbana*, p. 12.

⁴² RIO. *Psicologia urbana*, p. 162-163.

(“Um problema”, 1909) e de assumir ritos e costumes afrancesados, estranhos à nossa cultura:

Desse descombro [da derrubada do velho mercado] surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose. Vamos tomar café? Oh! filho, não é civilisado! (*sic*) Vamos antes ao chá! E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa.⁴³

Vê-se que, ao focalizar o imaginário, as normas e os valores da burguesia europeizada, a perspectiva da câmera assume uma inflexão irônica e, conseqüentemente, passa por uma transformação formal.

Se o dilema de todos que estudam a obra de João do Rio tem sido o de entender como um escritor pôde circular, sem maniqueísmos, entre lugares sociais equidistantes, talvez seja possível ver nessas mudanças formais, aqui apenas esboçadas, o modo como o escritor carioca, acicatado pela impossibilidade de soluções, intuiu o fenômeno civilizatório como uma soma de contradições, das quais, ele próprio, em suas peregrinações foi, na letra e na vida, a mais perfeita encarnação.

Sem dúvida, um elemento distintivo que faz de João do Rio um caso particular na produção jornalística do período é o fato de ele ter-se apropriado de um universo urbano carregado de discursos extraídos de *loci* polarizados.

Referências

AMADO, Gilberto. João do Rio. In: *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 44-65.

BARRETO, Lima. Os heróis. In: _____. *Os Bruzundungas* (sátira). São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 106.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-67.

⁴³ RIO. *Cinematógrafo*: (crônicas cariocas), p. 215.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BROCA, Brito. *A vida literária – 1900*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 277-281.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica, seu gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: _____. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980. p. 83-94.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos – análise da Revista Kosmos – 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

EDMUNDO, Luiz. João do Rio. In: _____. *De um livro de memórias*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. p. 561-567, v. II.

FERNANDES, Florestan. Obstáculos extra-econômicos à industrialização do Brasil. In: _____. *Mudanças sociais do Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 53-83.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973. p. 306-360, v.1, livro IV, cap. segundo.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. 2. ed. Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. Aquarelas. In: _____. *Balas de estalo & crítica*. São Paulo: Global, 1997. p. 138-156.

PRADO, Antonio Arnoni. Mutilados da *belle-époque*: Notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68-72.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Simões, 1952a.

RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952b.

RIO, João do. *Cinematógrafo: (crônicas cariocas)*. Porto: Chardron, 1909.

RIO, João do. *Psicologia urbana. (crônicas)*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911b.

RIO, João do. *Rosário da ilusão*. Lisboa: Sociedade Editora; Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/ Livraria Francisco Alves, 1921.

RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911a.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: catálogo bibliográfico 1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

SANT'ANA, Affonso Romano. Esaú de Jacó. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p. 117-152.

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SLOTEDIJK, Peter. L'utopie a perdu son innocence. *Magazine littéraire*, Paris, n. 387, p. 54-57, mai. 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido em: 13 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 17 de abril de 2019.