

Rio de imagens: cultura midiática na Belle Époque

Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Figueiredo, C. L. N. d. (2020). Rio de imagens: cultura midiática na Belle Époque. *Revista Maracanan*, 24, 205-224.
<https://doi.org/10.12957/revmar.2020.47718>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

Rio de imagens: cultura midiática na *Belle Époque*

Rio of Images: media culture during Belle Époque

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Recebido em: 08 jan. 2020.

Aprovado em: 23 mar. 2020.



* Professora Associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora e Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduada em Português Inglês pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Realizou estágio de pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq "Estudos de literatura e cultura da Belle Époque – LABELLE" e coordenadora do laboratório de mesmo nome na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0873-7731>

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4315805106761582>

Resumo

No Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, tecnologias e novas funções econômicas e simbólicas das imagens e produtos assinalam o nascimento da cultura midiática com intenso fluxo de informação tipográfica e visual. As crônicas literárias registram novos modos de ver e narrar a cidade, a partir do diálogo com as imagens que alteram a estrutura da percepção dos sujeitos. Tomando por referência as crônicas de João do Rio, Olavo Bilac, Benjamin Costallat e Lima Barreto, o artigo analisa o impacto do cinema, da imprensa e da vitrine na produção de novas sociabilidades e sensibilidades no espaço urbano. Para a abordagem sobre o que se convencionou chamar *Belle Époque* consideramos como baliza temporal o período de 1890-1920 e serão utilizados, na reflexão, conceitos de Walter Benjamin, Friedrich Kittler, Georg Simmel, Jonathan Crary e Jean-Yves Mollier.

Palavras-chave: Crônicas. Rio de Janeiro. Cinema. Imprensa. Vitrine.

Abstract

In Rio de Janeiro from the first decades of the 20th century, technologies and new economic and symbolic functions of images and products mark the birth of media culture with an intense flow of typographic and visual information. Literary chronicles regist new ways to see and narrate the city, from the dialogue with the images that alter the structure of the perception of the subjects. Taking the chronicles of João do Rio, Olavo Bilac, Benjamin Costallat and Lima Barreto as reference, the article analyzes the impact of the cinema, the press and the magazine's showcases on the production of new sociabilities and sensibilities in the urban space. For the approach on what was agreed to call *Belle Époque* we consider as a time frame the period 1890-1920 and will be used, in reflection, concepts of Walter Benjamin, Friedrich Kittler, Georg Simmel, Jonathan Crary and Jean-Yves Mollier.

Keywords: Chronicles. Rio de Janeiro. Cinema. Press. Showcase.

*E, subitamente, é a era do automóvel.
O monstro transformador irrompeu, bufando,
por entre os escombros da cidade velha,
e como nas mágicas e na natureza,
aspérrima educadora, tudo transformou com
aparências novas e novas aspirações.*

João do Rio.¹

Desestabilização e mobilidade crescentes marcam as primeiras décadas do século XX no espaço urbano carioca, cada vez mais fragmentado e perceptível por meio de deslocamentos das viagens de trem, bonde, automóvel e do intenso fluxo de informação vindo dos jornais, letreiros e cartazes espalhados pelas ruas. Território onde já circulam signos e imagens separadas de um referente com o recurso de técnicas diversas, na convergência de espaço urbano, tecnologias e novas funções tanto econômicas quanto simbólicas das imagens e produtos. Um conjunto que sinaliza o nascimento da cultura midiática que configura o Rio de Janeiro da *Belle Époque* como uma cidade que experimenta a mediação de imagens vindas da fotografia, do cinema, de cartazes publicitários, de panoramas e dioramas, da velocidade dos meios de transporte e das fantasmagorias das vitrines que apresentam o espetáculo das mercadorias.² Dinheiro, produtos, veículos, paisagens e corpos tornam-se imagens transportáveis e adaptáveis aos deslocamentos espaciotemporais, e a cidade, pelo incremento de estímulos, resume os processos de modernização da percepção. “O fundamento psicológico sobre o qual assentam as particularidades das grandes cidades é a intensificação da vida nervosa, que brota da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores”.³

Tamanha excitação e rapidez convivem com seu extremo, o tédio e torpor, ao lado da superficialidade, detectados por muitos pensadores, entre eles Nietzsche, que questiona: “A quem pertence o nosso mundo moderno: ao esgotamento ou à ascensão? [...] Contraposição da mobilidade externa a um certo peso profundo e um cansaço”.⁴ A cidade é compreendida

¹ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 7-8.

² A expressão nascimento da mídia aplicado à *Belle Époque* soaria anacrônico tempos atrás. No entanto, pesquisas contemporâneas sobre a produção cultural das décadas finais do século XIX e início do século XX demonstram que os meios de ampla difusão de informação existiam antes da Primeira Guerra Mundial considerando a proliferação de jornais diários com tiragens elevadas, o cinema, os aparelhos de fixação e transmissão sonora (os fonógrafos), a fotografia, dentre outros. Tratar do tema nesse período resulta do “desejo de observar a implementação da estrutura de difusão de massa que, provavelmente, têm relação com a emergência de uma cultura midiática”. MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 184-185.

³ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p. 59. (Destaque no original).

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 62. (Destaque no original).

como um grande espetáculo, ou exposição, para o exercício de ver sob múltiplos ângulos, o que confere instabilidade à experiência perceptiva.

Duas cenas exemplificam a riqueza desse processo. A primeira mostra o registro feito por Olavo Bilac (1865-1918)⁵ sobre uma peculiar notícia de jornal, em crônica publicada em 19 de janeiro de 1908 sob o título “Nova Carta de ABC” no jornal *Gazeta de Notícias*. Diz o cronista:

A *Gazeta de notícias* conta hoje o caso de um menino de seis anos que, por um prodígio de atenção e de vontade, aprendeu a ler, por si mesmo, só com o estudo pertinaz e constante dos programas dos cinematógrafos. O pequeno sabia que tal e qual fita tinha o título de *Casamento do Diabo*, ou de *História de um avarento*, ou de *Apuros de um barbeiro*. Mostravam-lhe no programa as linhas em que vinham publicados esses títulos; e a forma especial de cada palavra se lhe gravava imediatamente no cérebro.⁶

Outra cena, produzida pelo mesmo Olavo Bilac em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 12 de abril de 1908, detalha o impacto da eletricidade e o fascínio pelo cinematógrafo:

Somente a Avenida Central, região encantada onde impera a Fada Eletricidade, conservava o seu habitual esplendor: e a faiscação de suas altas lâmpadas, e a ornamentação fulgurante dos cinematógrafos, que a bordam de um lado a outro, contrastam impressionadoramente com o negror do resto da cidade. Toda a multidão afluía para a grande via esplêndida. A multidão tem medo da treva... Os cafés transbordavam gente; e, à porta de cada cinematógrafo, uma longa fila de povo se formava, assaltando a bilheteria. Toda aquela turba queria ficar fora de casa: a casa sem gás é um túmulo.⁷

A partir do diálogo entre as modificações socioculturais da capital fluminense do início do século XX e as produções literárias de alguns de seus autores mais destacados, esse artigo pretende refletir sobre a convergência de imagens no espaço urbano carioca e o diálogo com a literatura no desenho de novas sociabilidades e sensibilidades no Rio de Janeiro da *Belle Époque*.

As telas e a nova sensibilidade

Os primeiros filmes, que datam aproximadamente de 1895, caracterizavam-se como atrações autônomas fáceis de se encaixar nas diferentes programações de parques de diversão, teatros de ilusionismo, espetáculos de variedades e/ou apresentações populares. Nessas fitas, a descrição de viagens a lugares longínquos e fragmentos de histórias populares

⁵ Olavo Bilac (Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac), um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, criou vários jornais, de vida mais ou menos efêmera, como *A Cigarra*, *O Meio* e *A Rua*. Na seção “A Semana” da *Gazeta de Notícias*, substituiu Machado de Assis, trabalhando ali durante anos. Autor da letra do “Hino à Bandeira”, teve participação intensa em periódicos diversos, foi conferencista requisitado e entre suas obras destacam-se: *Poesias* (1888), *Conferências Literárias* (1906), *Ironia e Piedade* (1916), *Tarde* (1919).

⁶ BILAC, Olavo. Nova carta de ABC. In: DIMAS, Antonio (org.). *Vossa Insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 202.

⁷ BILAC, Olavo. Crônica. In: DIMAS, Antonio (org.). *Bilac, o Jornalista: Crônicas*. Volume I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EdUSP; Ed. Unicamp, 2006, p. 871.

mesclavam-se também a imagens de placas de lanternas mágicas. Como sabemos, compreende-se que o complexo projeção-identificação-transferência comanda todos os fenômenos psicológicos subjetivos, inclusive os que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas. E há um mecanismo de projeção-identificação imaginária na origem da percepção cinematográfica que, por sua vez, não surgiu como uma prática autônoma, mas é resultante do aperfeiçoamento de técnicas ópticas que já eram utilizadas nos espetáculos de magia, nas apresentações em teatros de ilusionismo e espetáculos de variedades e/ou apresentações populares.

Em 1897, na cidade do Rio de Janeiro, o italiano José Paschoal Segreto inaugura o Salão de Novidades de Paris no Rio, introduzindo o cinematógrafo no cotidiano carioca. Integrada a espetáculos de variedades, a exibição era controlada pelos operadores que manipulavam as sequências dos filmes, re combinando imagens e técnicas com muita autonomia em relação aos produtores.

Esse período de apresentação do cinematógrafo é chamado, pelos estudiosos e historiadores, de 'primeiro cinema' ou 'cinema de atração'. A última denominação expressa bem a relação peculiar que se estabelece com o público. Segundo Flávia Cesarino Costa, o assim denominado primeiro cinema apresenta a intenção de provocar, maravilhar e produzir espanto por meio de trucagens, aparições e desaparecimentos, explosões, sucessão intermitente de imagens; os atores apresentavam olhares, piscadelas e interpretações com gestos estilizados e afetados, sempre de frente para o público ou se dirigindo à câmera. O mais importante: com precária ou mesmo ausência de narração. Coerente, por um lado, às demais atrações do espetáculo popular e de variedades em que se encontrava, sendo que, por outro, é o cinema que mostra sua própria visualidade.⁸

O choque perceptivo se completa na trepidação da imagem que, mesclada à trepidação da luz elétrica no entorno onde aconteciam as exhibições, arrematava a lição: a imagem não convida mais à contemplação, mas é também de ordem tátil.

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.⁹

A imagem cinematográfica exerce o fascínio ou o chamado encanto da imagem, na expressão do filósofo Edgar Morin. Isto é, renova ou exalta a visão das coisas banais e cotidianas estando o cinematógrafo intimamente ligado à participação psíquica e afetiva. Sem poder exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se: "A ausência de

⁸ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. Espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 52.

⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 192.

participação prática determina, portanto, uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela”.¹⁰

Para Jean Epstein (1897-1953), produtor de cinema e crítico que atuou intensamente desde 1921 até os anos 50, a imagem animada pouco exige da mediação do raciocínio porque “requer um esforço mínimo de decodificação e ajuste para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção”.¹¹ Assim, “a máquina dos irmãos Lumière transforma a descontinuidade em continuidade; permite a síntese de elementos descontínuos e imóveis num conjunto contínuo e móvel”.¹²

E, ainda, é preciso observar a necessidade de eliminação de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo durante a projeção de um filme. Projeção feita em completa escuridão que, conforme argumenta Jean Epstein, produz excelentes resultados e efeitos psicológicos como a alteração da sensação de tempo “no sentido de retardamento do curso normal dos acontecimentos” porque somos mantidos a certa distância de nossa experiência temporal e a sensação de alteração do espaço, que anula a barreira entre o consciente e o inconsciente.¹³ Tudo isso misturado ao estado passivo do espectador, confortável e anonimamente instalado em uma sala escura e isolada da realidade cotidiana. Com a intermitência de imagens do assim chamado primeiro cinema, o espectador é convidado a participar da cena e, na distração, recebe o choque perceptivo e a educação da sensibilidade para a nova concepção de tempo e espaço.

Um outro mérito surpreendente do cinema é multiplicar e abrandar imensamente os jogos de perspectiva temporal, levando a inteligência para uma ginástica que lhe é sempre penosa: passar do absoluto arraigado a instáveis condicionais. Neste ponto, ainda, esta máquina, que estaca ou condensa a duração, demonstrando a natureza variável do tempo, que prega a relatividade de todos os parâmetros, parece provida de uma espécie de psiquismo.

Sem essa máquina, não veríamos materialmente o que pode ser um tempo cinquenta mil vezes mais rápido ou quatro vezes mais lento do que aquele em que vivemos. Ela é instrumento material, sem dúvida, mas com um jogo que oferece uma aparência tão elaborada, tão preparada para o uso do espírito, que já se pode considerá-la um meio pensamento, um pensamento segundo as regras de análise e síntese que, sem o instrumento cinematográfico, o homem teria sido incapaz de realizar.

[...] A amplitude nos jogos de perspectiva espaço-temporal que oferecem a câmera lenta, a imagem acelerada e o primeiro plano, revela movimento e vida no qual se acreditava ser imutável e inerte.¹⁴

Em resumo, o cinema promove a transfiguração da realidade e a sugestão de dimensões que não mostram somente a representação dos fenômenos, mas alcançam outras dobras do real. Combina e desconecta espaços e tempos que a limitada percepção humana e a visão linear da História nos mostraram como unidade indissociável: um espaço-tempo.

¹⁰ MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrasil, 1983, p. 154.

¹¹ EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. [1921]. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrasil, 1983, p. 294.

¹² *Ibidem*, p. 287.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 289-291.

Nos termos de Friedrich Kittler, teórico alemão autor de *Mídias Ópticas*, “a ilusão móvel a que chamamos de filme mudou a sensação e o pensamento [...] as imagens móveis dos filmes são solidárias com a nova automobilidade e com a viagem de trem um pouco mais antiga”.¹⁵

O diálogo mais direto do texto literário com o cinema nesse período no Brasil talvez apareça no famoso volume *Cinematógrafo*, organizado por João do Rio (1881-1921).¹⁶ Essa coletânea, de 1909, apresenta uma seleção extraída da coluna semanal de mesmo nome na *Gazeta de Notícias*, onde ele utilizava o pseudônimo Joe. Segundo Adalberto Muller, o cronista “não apenas incorpora o olhar cinematográfico, mas percebe as coisas como cinema, pensa como cinema e escreve como cinema”.¹⁷

Na introdução, o cronista aponta os principais elementos que caracterizam a recepção das imagens do cinematógrafo. Entre eles, destacam-se a interrupção da cadeia de ideias; a intermitência de imagens em sucessão sem fio narrativo de ligação; a trepidação psíquica e afetiva (reação da plateia às imagens). E, sobretudo, a percepção da imagem em movimento que exige pouca mediação do raciocínio. João do Rio acentua a descontinuidade, a rapidez e a fragmentação de imagens como instantes que não possuem o elo integrador da narrativa.

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.¹⁸

Além de explicar os efeitos do cinematógrafo na percepção do tempo, na fragmentária e ágil apreensão do cotidiano, na sobreposição de passado no presente, o cronista também apresenta a relação desses efeitos com sua atividade de escritor, não imune à “torrente dos acontecimentos”.

A crônica evoluiu 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,

¹⁵ KITTNER, Friedrich. *Mídias ópticas*: curso em Berlim. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 237.

¹⁶ João do Rio, pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto, consagrado como o cronista do Rio de Janeiro na *Belle Époque*. Jornalista e escritor de talento multifacetado, com obras que vão de reportagens e enquetes como *As religiões do Rio* (1904), *O momento literário* (1905), *Fados, canções e danças de Portugal* (1910) até contos, romances, peças teatrais e crônicas entre os quais destacam-se: *Dentro da noite* (1910), *A profissão de Jaques Pedreira* (1911), *A alma encantadora da rua* (1908), *Cinematographo* (1909), entre muitas outras.

¹⁷ MÜLLER, Adalberto. João do Rio e o cinematographo: Primeira Modernidade Literária e Primeiro cinema. *Itinerários*, Araraquara (SP), n. 36, p. 187-197, jan.-jun. 2013, p. 188.

¹⁸ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Cinematógrafo*: crônicas cariocas. Coleção Afrânio Peixoto, v. 87. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p. 5.

da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos.¹⁹

Para a ensaísta e pesquisadora Flora Sússekind, a relação de João do Rio com o cinematógrafo é, nas palavras da autora, “basicamente de *encantamento*”, ou seja, “desejo mimético, ligação via analogia mais do que propriamente via linguagem literária, é como se o cronista assistisse, com certo deslumbramento, à constituição de um novo horizonte técnico e tentasse *imaginar* relações possíveis com ele”.²⁰

Todavia, é preciso pensar: quando o cronista argumenta que a crônica necessita ser cinematográfica, dois aspectos interessantes ficam evidentes. Primeiro, a consciência crítica acerca dos bombardeios sobre a percepção e a experiência subjetiva. Urge apresentar aos leitores uma narrativa que crie elos entre temporalidades distintas, em meio à turbulência de instantes desconectados. A crônica adquire esse perfil de diálogo com o leitor e espectador para a compreensão das novas experiências. Segundo, o ‘assustado’ homem de letras demonstra perspicácia quanto aos impasses do discurso literário frente a outros discursos e às tecnologias de imagem. Sugere a necessidade de renovação da linguagem literária num contexto de reorganização do campo intelectual, com deslocamento do prestígio do literato na disputa com outras formas de discurso e poder. Portanto, observa-se menos ‘encantamento’, termo que parece sugerir recepção acrítica, e muito mais a arguta percepção crítica do impacto das imagens sobre a literatura, a escrita e os sujeitos.

Olavo Bilac, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em novembro de 1907, relata seu cansaço e esgotamento depois da visita a muitos cinematógrafos, terminando seu dia “derreado, tonto, moído”, quase impossibilitado de escrever sua crônica para o jornal por “ver tremer na tela branca a vida saracoteando das fitas” depois da viagem cinematográfica de duas horas, como mostra o fragmento a seguir.²¹

A minha viagem durou duas horas: entretanto, em tão escasso tempo achei meio de ver meio mundo: estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; vi Cristo nascer e morrer; descí ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro, no alto de um farol, entre os uivos das ondas; assisti ao tumulto de uma greve na França; vi o imperador Guilherme passar revista no exército alemão na Westfália; vi Sansão ser seduzido e vencido por Dalila, e sepultar-se sob as ruínas do templo derrocado...

[...]

Entramos. Sobre a tela tremia a vida dos mineiros de carvão no fundo da terra. Agitando-se como toupeiras, aquelas estranhas figuras apareciam de repente, surgindo de um buraco escuro, e desaparecendo logo em outro buraco. Sacudiam-se picaretas, subiam e desciam elevadores, havia quedas súbitas de terra e pedras, explodiam pedaços de rocha. E, no tremor convulsivo da cena, os atores pareciam atacados de um morbo trepidante, de um delírio agudo de trabalho e movimento.

[...] Desdobravam-se agora na tela os episódios da história de Sansão e Dalila.²²

¹⁹ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Cinematógrafo... Op. cit.*, p. 5.

²⁰ SÚSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 47. (Destques no original).

²¹ BILAC, Olavo. Crônica. *Op. cit.*, p. 847.

²² *Idem*.

Exemplos interessantes da análise da recepção do cinematógrafo ou dos efeitos das imagens sobre a sensibilidade, essas crônicas criam, como narrativas do espetáculo, elos para a compreensão dos choques intermitentes no tráfego, nas ruas, no cinema. São difundidas, nos jornais que promovem a articulação do espaço, imagens da vida urbana e a organização da fragmentação das ideias. No entanto, ler deveria corresponder à mesma sensação de choque encontrada nas ruas ou nas sessões dos cinematógrafos, cabendo ao escritor dosar a emoção e o impacto, semelhante ao operador do aparelho projetor de imagens, como lembra o cronista João do Rio, ao final do livro *Cinematógrafo*: “E tu leste, e tu viste tantas fitas...Se gostaste de alguma, fica sabendo que foram todas apanhadas ao natural e que mais não são senão os fatos de um ano, as ideias de um ano, os comentários de um ano – o de 1908, apanhados por um aparelho fantasista [...]. A sabedoria está no meio termo da emoção”.²³

Estão em debate, também, o lugar do discurso literário e a urgência de novo ritmo da palavra diante da temporalidade do instante.

Imagens da cidade: modos de ver

O aperfeiçoamento da imprensa, na *Belle Époque*, garantiu maior agilidade na distribuição e produção de jornais, revistas e anúncios publicitários que se espalhavam pela cidade. Alguns aspectos técnicos como a importação de máquinas, o incentivo à importação de papel, o incremento de recursos visuais (entre eles, os serviços fotográficos), o clichê em cores, a linotipia, dentre outros, representam estratégias para atração do público consumidor. No entanto, a incorporação das novidades técnicas, a busca do lucro e distribuição de seções, temas e linguagens para os mais diversos perfis de consumidores não foram suficientes para gerar uma política editorial consistente, tampouco livrar os jornais e revistas de medidas de controle, que variavam desde a censura difusa até o radical fechamento de redações e perseguição a jornalistas.

Nesse quadro dinâmico, a tensão se instala entre o homem de letras e o jornalista, estando em pauta a distensão de vários limites e o reposicionamento de lugares de poder. Não se trata somente de uma questão de renda, emprego ou visibilidade, mas do espaço de reconhecimento do sujeito literário no campo discursivo.

Se o jornalismo realiza a aproximação necessária entre a escrita e o leitor, a crônica encontra terreno fértil e rico para sua disseminação e utiliza recursos que produzem, como as tecnologias vigentes, o mesmo efeito na estrutura da experiência dos leitores: choque, encantamento e, sobretudo, orientação para experimentar novas sensibilidades e lidar com os intensos deslocamentos de tempo e espaço.

Os jornais utilizavam a imagem visual como poderosa estratégia, com base em “litografias precisas, caricaturas inventivas, imagens arrebatadoras de rotogravura, ilustrações

²³ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Cinematógrafo... Op. cit.*, p. 272.

florais *art nouveau*, soluções fotográficas inusitadas”.²⁴ O resultado logo aparece no aumento do mercado de leitores e de especialistas em ilustração gráfica. E assim, frente à complexidade do contexto cultural, o jornalismo de um país com muitos analfabetos incorpora a dinâmica da velocidade de informação que, aliada ao sensacionalismo, promove um esdrúxulo encontro entre o moderno e o antigo. Deste, considera-se aqui a forte presença do folhetim e do melodrama, produções que representaram a inserção da sociedade brasileira como consumidora de bens culturais do capitalismo editorial, ainda no século XIX.

A variedade de seções e atrações dos jornais funcionava como iniciação à leitura por meio de recursos como as ilustrações, a interpelação do leitor e a inserção de estruturas das narrativas populares (eixo da literatura de cordel), especialmente relatos de crimes com os apelos sinestésicos na redação sensacionalista de notícias. Além disso, havia a presença de elementos oriundos dos antigos almanaques: “Os almanaques são a primeira enciclopédia popular onde conselhos de higiene e de saúde se acham misturados com receitas mágicas, e onde já se propõem em forma de perguntas e adivinhações questões de física e de matemática”.²⁵

As crônicas, por sua vez, criam elos para a compreensão da vida moderna, especialmente por estarem no espaço dos periódicos. Afinal, os jornais promovem a articulação do espaço, imagens da vida urbana e a organização da fragmentação das ideias. “O sujeito urbano experimenta a cidade, não apenas porque caminha por suas regiões limitadas, mas porque a lê num jornal que lhe fala de seus fragmentos”.²⁶

E, neles, os cronistas erguem a ponte entre os cenários de modernização e o leitor, levando-lhe referências visuais e sensíveis para fomentar o imaginário e garantir a confiança de como viver em uma metrópole civilizada. Assim, “esteja em jornal ou em livro, o gênero [crônica] desligou do rés do chão e, como produto do jornal na mão de literatos, instalou-se num espaço vital para a formação da cultura brasileira: entre o iletrismo e o beletismo [o mundo das letras, a chamada alta cultura]”.²⁷ Os jornais apresentam aos leitores as inovações que transformam o cotidiano de homens e mulheres, ampliam a sua realidade cotidiana, e as crônicas atuam como guia para as novas práticas sociais no espaço da cidade. Um misto de leitura agradável com futilidade, absurdo, violência e conversa ao pé do ouvido que produzia o efeito dúbio de gerar identificação e empatia e, ao mesmo tempo, criar mal-estar e temor social, especialmente frente a indivíduos e lugares.

²⁴ MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *Imprensa e cidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006, p. 45. (Destaque no original). “Rotogravura” é o processo de impressão que permite tirar heliogravuras numa rotativa. Gravura obtida por esse processo. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rotogravura/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

²⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003, p. 163.

²⁶ RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Literatura e política no século 19. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 143.

²⁷ RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor. *Encontros*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 63-85, 1º sem. 2013, p. 82. (Comentários meus entre colchetes).

Era preciso afetar o leitor também construindo imagens da cidade e, entre elas, estarão o que João do Rio denominou de “os livres acampamentos da miséria”, as habitações do morro de Santo Antônio.

Vi, então, que eles se metiam por uma espécie de corredor encoberto por erva alta e por algum arvoredor. Acompanhei-os, e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho que serpeava descendo, era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão com cercados indicando quintais [...]. E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência livre de todas as leis.²⁸

A imagem da favela divulgada nos jornais associa esse espaço da cidade ao mundo arcaico, bárbaro, interpretado como o passado colonial do qual é preciso distanciar-se para alcançar a civilização.²⁹ Os jornalistas e literatos que visitavam a favela também se portavam como testemunhas, para levar a premissa de *in loco* aos leitores. Então, nas crônicas desenha-se a oposição favela e civilização, distante e próximo, moderno e atraso, enfim, “outro mundo”. Nessa perspectiva, torna-se possível a naturalização da imagem da favela a partir da ideia da doença, do mal contagioso, da patologia social, no contexto do higienismo.

Outro cronista de sucesso, Benjamin Costallat (1897-1961)³⁰ também apresenta os espaços e personagens que se situam fora do perímetro das intervenções cosmopolitas, das luzes faiscantes, das mercadorias de luxo. Com o olhar que só vê a partir do ponto de vista do progresso técnico, da civilização e da moda – tendo como parâmetro a Avenida Central –, apresenta o subúrbio, a favela, as casas e becos de prostituição, cabarés, circos, os cafés da Lapa, o interior dos sanatórios, a jogatina e os vícios pela cocaína nos diferentes estratos sociais. Sem dúvida, aponta a precariedade e o abandono do Estado a uma faixa significativa da população, mas também apresenta a sordidez e miséria moral que se escondem sob o luxo dos hotéis e lojas sofisticadas que exploram as jovens manicures, costureiras e balconistas.

Seu olhar marca-se pelo distanciamento, pela tomada exterior que transforma paisagem e personagens em figuras exóticas, estetizando a miséria e imprimindo na narrativa o ritmo e movimento folhetinesco, como o texto matriz que lhe serviu de inspiração. Tudo apresentado, como exemplifica a crônica “A Favela que eu Vi”, num tom de reportagem e documentário a

²⁸ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Vida vertiginosa*. *Op. cit.*, p. 134; 140.

²⁹ VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito da origem à Favela.com*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2005, p. 36.

³⁰ Benjamim Costallat atuou como jornalista, cronista, crítico de arte do *Jornal do Brasil*, redator de anúncios publicitários e editor. Em 1923 criou a editora Costallat & Miccolis e sob esse selo publicou no mesmo ano *Mademoiselle Cinema* (que obteve estrondoso sucesso de vendas após ser censurado) e *Modernos* (1920), este último com capa do artista Di Cavalcanti. Publicou também *Mutt, Jeff & Cia* (1922), *Fitas* (1924) e outros títulos. Compreendia como poucos à época a importância da dimensão material do livro e sua relação com o mercado. A obra de Benjamim Costallat, *Mistérios do Rio*, é volume publicado em 1924 com a reunião de crônicas anteriormente divulgadas no *Jornal do Brasil*, entre elas “A favela que eu vi” aqui estudada.

partir das observações pessoais após o contato com os espaços e sujeitos. Ao mesmo tempo, o cronista é incapaz de observar a riqueza cultural da população, tampouco consegue ouvir a diversidade de suas vozes. A descrição nas crônicas resulta em mera enumeração, pois conserva o ponto de vista centralizado, convencional, que não escuta as almas e os sujeitos. Estes não ganham voz, a não ser a fala traduzida e entre aspas pelo narrador. Tornam-se peças, números, figuras no quadro pitoresco – e pretensamente panorâmico – da modernidade.

Sem higiene, sem conforto, naqueles pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima; aquela população de homens valentes – estivadores, carvoeiros, embarcadiços – e de mulheres anemiadas e fracas, e de crianças mal alimentadas e em trapos, cria porcos, bebe cachaça, toca cavaquinho e canta!...

O dia inteiro, de dentro daqueles casebres feitos a lata de querosene, partem as vozes dolentes de um violão ou os arpejos saltitantes de um cavaquinho.

À noite, tudo samba.

Apesar da miséria em que vive, toda a Favela, sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!...

[...] Aqui não tem cinema? [...]

E os olhos brilhando de inteligência e malícia, a crioula caiu numa grande gargalhada.

- Cinema? Oh! Meu santo! Pra quê? Mas não é "perciso"! Temos aqui cinema todo dia, toda hora. Olhe, ainda a semana passada, "tá" vendo aquele barracão vermelho, lá "prus" lado do "Buraco quente", uma crioula pegou fogo nas suas saias com querosene [...]. "Pra" que cinema? Temos cinema todos os dias. Mulheres nuas, tiros, facadas, paus-d'água. "Pra" que cinema na Favela, se a Favela já é um cinema?³¹

Ao lado dos jornais e suas crônicas, também cumpriam a mesma função os cartões postais, cartazes, reclames publicitários, o cinematógrafo, os manuais didáticos para crianças; todos contribuía para "o nascimento da cultura midiática, nacional e de vocação uniformizante".³²

Romances, contos e sobretudo crônicas constituem narrativas que procuram explicar aos leitores as profundas mudanças na estrutura da experiência subjetiva (provocadas pelo intenso processo de modernização da percepção) e, também, os paradoxos do incremento da vida urbana, sendo a rua o palco, como observa João do Rio.

E na rua, que se vê? O senhor do mundo, o reclamo. Em cada praça onde demoramos os nossos passos, nas janelas do alto dos telhados, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam através do *écran* de um pano qualquer o reclamo do melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver.³³

Não escapa ao cronista Lima Barreto (1881-1922)³⁴ que os bairros suburbanos adquirem as amenidades e benesses da vida moderna, mas também as acompanham traços indesejáveis

³¹ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990, p. 34-35.

³² MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu... Op. cit.*, p. 185.

³³ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *A alma encantadora... Op. cit.*, p. 87. (Destaque no original).

³⁴ Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) escritor que participou ativamente em vários jornais e revistas, autor de crônicas, romances, contos, sátiras e rica memorialística com destaque para *Diário do Hospício*. Seus principais romances são *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1907, em folhetins na revista *Floreal*, fundada e dirigida pelo escritor que durou quatro números; 1909, primeira edição em livro publicada em Portugal, com alterações no texto à revelia do autor; 1909, edição em livro revista

da cidade – de padarias e cinemas às casas de jogos. Em meio ao passeio uma interrupção: ele procura refletir junto com o leitor sobre a nomenclatura das casas comerciais suburbanas que passaram a adotar “nomes *chics* da rua do Ouvidor. Há até uma ‘Notre Dame’ penso eu”.³⁵ Assim como João do Rio, que quando visita os espaços das prisões chama a atenção para o fato de que “o exibicionismo, o reclamo, a vaidade, estas coisas que enlouquecem Sarah Bernhardt e talvez a todos nós, enlouquecem também os presos”.³⁶

Já Lima Barreto flagra uma interessante correlação entre a leitura dos jornais e o espetáculo urbano. De um lado, a imprensa e sua exploração sensacionalista tanto dos crimes e acontecimentos trágicos quanto de seus personagens; de outro, o intenso desejo de realidade do público que anseia conferir, de perto, as circunstâncias, os envolvidos e a trama, especialmente dos crimes passionais lidos nas matérias. O necrotério transforma-se, assim, em palco de um mórbido e concorrido espetáculo.

O crime teve a repercussão que os jornais lhe deram e os arredores do necrotério estavam povoados da população daquelas paragens e das adjacências do beco da Música e da rua da Misericórdia, que o Rio de Janeiro bem conhece. No interior da *morgue*, era a frequência algo diferente sem deixar de ser um pouco semelhante à do exterior, e, talvez mesmo, em substância igual, mas muito bem vestida. Isto quanto às mulheres – bem entendido!³⁷

Na cena, o cronista capta a relação entre o discurso jornalístico ou entre a narração e o espetáculo: a notícia sensacionalista realça – com traços folhetinescos, detalhes visuais e cinéticos – os acontecimentos, o que incita no público o desejo de ver e sentir a realidade, a visão dos cadáveres, o estado das vítimas, os detalhes violentos. As reportagens de acidentes horríveis e crimes hediondos garantiam atenção e interesse do público, a lotar necrotérios e comprar jornais.

Por meio da crônica, Lima Barreto também realiza uma análise do formato dos jornais, suas seções, interesses e temas. Inicia a reflexão apontando que neles há “lacunas” e “demasias” como, por exemplo, a grande quantidade de notícias oficiais – as reportagens de ministérios, extratos de expedientes, relatos de atos de governo e outras –, que constituem “emprego inútil de espaço tão precioso”.³⁸ Na mesma linha, seguem as críticas aos espaços destinados aos diários sociais, às notícias da vida social e aos “binóculos”. “Existem a tomar espaço nos nossos jornais uma outra bobagem. Além desses binóculos, há uns tais diários sociais, vidas sociais etc. Em alguns tomam colunas, e, às vezes, páginas. Aqui nesta *Gazeta*, ocupa, quase sempre, duas ou três”.³⁹

Outro aspecto interessante, também presente nas crônicas, trata da projeção no primeiro plano da vida íntima de anônimos, cujas ações, emoções e opiniões tornam-se

pelo escritor), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911, em folhetins; 1915, em livro) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919).

³⁵ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Feiras e mafuás*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956, p. 146.

³⁶ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *A alma encantadora... Op. cit.*, p. 197.

³⁷ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Bagatelas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956, p. 289. (Destaque no original).

³⁸ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Vida urbana*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956, p. 54.

³⁹ *Idem*. (Destaque no original).

públicas e são tratadas com relevância por revistas e jornais. "Tipos ricos e pobres, néscios e sábios, julgam que as suas festas íntimas ou os seus leitores têm um grande interesse para todo mundo".⁴⁰ E prossegue chamando a atenção para o excesso de notícias policiais: "Dias há que parecem uma *morgue*, tal é o número de fotografias de cadáveres que estampam, e não ocorre um incêndio vagabundo que não mereça as famosas três colunas – padrão de reportagem inteligente. Não são bem 'Gazeta' dos Tribunais, mas, já são um pouco *Gazeta do Crime* e muito *Gazetas Policiais*".⁴¹ E lamenta: "Enquanto isso, coisas da própria cidade não são tratadas convenientemente".⁴²

Como Lima Barreto, João do Rio lamentava o fim do "muro da vida privada" e detecta o mal devorador da vida moderna: "É o mal devorador, é a epidemia, é o flagelo açoitando todos os nervos, todos os cérebros, como um castigo dos céus. Que queres tu que se faça na ânsia da vida moderna, na neurose da concorrência, no desespero de vencer? Aparecer! Aparecer!".⁴³

Com o crescimento vertiginoso do espaço urbano, já não é mais possível a visão total da cidade, no seu conjunto. Paradoxalmente, cresce o desejo do olhar panorâmico com o auxílio da tecnologia. Mas a crônica vai mostrar a cidade em fragmentos – como registros de cenas para os leitores – desde lugares efervescentes de luxo e esplendor até ruelas esburacadas, mas quase íntimas e capazes de contar história. Afinal, "a vista não é mais aquilo que se observa com reverência, a distância. Agora está próximo".⁴⁴ Serão, portanto, os diferentes flashes de tempos e espaços, do lugar mais próximo do autor para o geral, do subúrbio para a cidade, da cidade para a história e memória cultural ou vice-versa. O impacto multissensorial da paisagem evoca, a partir do sonho, lembranças, traços da memória coletiva

Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa barra cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos os montes, O Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranquilo esplendor. [...] A aragem rumorejava em cima a trama das grandes mangueiras folhudas, dos tamarindeiros e dos *flamboyants*, e a paisagem tinha um ar de sonho. Não era a praia dos pescadores e dos vagabundos tão nossa conhecida, era um trecho de Argel, de Nice, um panorama de visão sob as estrelas douradas.⁴⁵

Novamente com o recurso do veículo em movimento, dessa vez o bonde, o romancista põe em prática estratégias diversas de apreensão do espaço. Como num panorama, o olhar distanciador diminui objetos, pessoas e distâncias e, no olhar de mais perto, o espaço decompõe-se em fragmentos, à semelhança de um *tableau* urbano, isto é, o gênero que permite "mostrar a fisionomia da grande cidade, condensando num instantâneo sua complexa

⁴⁰ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Vida urbana*. *Op. cit.*, p. 54.

⁴¹ *Ibidem*, p. 55. (Destaque no original).

⁴² *Ibidem*, p. 56.

⁴³ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Vida vertiginosa*. *Op. cit.*, p. 68.

⁴⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac; Marca d'Água, 1996, p. 130.

⁴⁵ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *A alma encantadora...* *Op. cit.*, p. 91. (Destaque no original).

simultaneidade".⁴⁶ O momento então é de embarcar no bonde, junto com o narrador do romance *Numa e a Ninfa* (1915) para observar, na longa citação, como tudo se justapõe, todas as dimensões se encaixam na mesma cena, da intimidade dos cômodos das casas flagradas no trajeto à profundidade da memória e do tempo cultural.

O bonde ia agora atravessando os Arcos. Sob a luz de um dia brumoso, encoberto, um dia pardo, a cidade se estendia irregular e triste. Bondes, carros, transeuntes passavam por debaixo da arcaria secular. Escachoavam, marulhavam rodomoinhavam, como as águas de um rio. As casas eram vistas pelos fundos e os passageiros entravam um pouco na vida íntima dos seus habitantes.

Viam-se criadas a lavar, homens em trajes de banho, casais que almoçavam – todas essas cenas familiares iam sendo desvendadas pelo elétrico que rodava devagar, quase roçando as bordas do velho aqueduto do conde de Bobadela.

Foi um alívio quando penetrou pelo flanco da montanha de Santa Teresa, guinchando estrepitosamente, vencendo a rampa que o levava morro acima. A cidade se foi vendo melhor. Lá estavam as ruas centrais, cobertas de mercancia; mais além a Cidade Nova; acolá a pedreira de São Diogo, chanfrada, esfolada e roída pela teimosa humanidade; a estrada de ferro, o Mangue [...].

O mar parecia coagulado ou feito de um líquido pesado e espelhante; os navios estavam como incrustados nele e as ilhas pareciam borrões naquele espelho fosco.

[...] Não se separavam bem as pessoas e as cousas; o que se via era aquele ajuntamento, aquela aglomeração, que lá do alto parecia ser uma existência, uma vida, feita de muitas vidas e muitas existências. Não era o palacete ou o cortiço, não era o patrão ou o criado, não era o teatro ou o cemitério, não era o capitalista ou o mendigo; era a cidade, a grande cidade, a soma de trabalho, de riqueza, de miséria, de dores, de crimes de quase quatro séculos contados.⁴⁷

Assim como o trem ou o bonde, a cena urbana está sempre em devir e não traz a cidade real, mas a cidade organizada pela percepção artística que alia a consciência histórica à percepção do momento e o passado brota na atualidade da paisagem, num achatamento da perspectiva, com figuras humanas vistas a distância ou de relance. A paisagem desenhada pela prosa de Lima Barreto, ao tomar como referência a técnica do panorama, estabelece um nexos com a sensibilidade moderna pela expressão de nova dinâmica de espaço, temporalidade e sociabilidade.

As vitrines

A crônica "Mariposas de luxo", de João do Rio, que integra o volume *A alma encantadora das ruas* apresenta ao leitor outra forma de encantamento e sedução: a imagem da mercadoria.

São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando céu se rocalha de ouro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. A idade dá-lhes a elasticidade dos

⁴⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Ed. Senac; Marca d'Água, 1996, p. 84. *Tableau* é um gênero literário que teve seu apogeu nos séculos XVIII e XIX. Assemelhava-se a uma crônica de aspecto descontínuo, de perfil filosófico literário, numa mistura de estilos e linguagens. Apresenta as múltiplas faces da cidade em suas transformações econômicas, culturais, históricas.

⁴⁷ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Numa e Ninfa*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956, p. 95-96.

gestos, o jeito bonito do andar e essa beleza passageira que chamam – do diabo. Os vestidos são pobres: saias escuras, sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. Nos dias de chuva um parágua e a indefectível pelerine. [...] A rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravoltavam e anseiam as pobres mariposas. [...] Morde-lhes a alma a grande vontade de possuir, de ter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros.

[...] Mas, lá dentro, o joalheiro abre a comunicação elétrica, e de súbito, a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os ouros, cintilar os brilhantes, coriscar os rubis, explodir a luz veludosa das safiras, o verde das esmeraldas, as opalas, os esmaltes, o azul das turquesas. Toda a montra é um tesouro no brilho cegador e alucinante das pedrarias.

Elas olham sérias, o peito a arfar. Olham muito tempo e, ali, naquele trecho de rua civilizada, as pedras preciosas operam, nas sedas dos escrínios, os sortilégios cruéis dos antigos ocultistas. As mãozinhas bonitas apertam o cabo da sombrinha como querendo guardar um pouco de tanto fulgor; os lábios pendem no esforço da atenção; um vinco ávido acentua os semblantes. Onde estará o príncipe encantador?⁴⁸

A leitura dessas imagens pode nos levar ao famoso conceito – explicado por Karl Marx (1818-1883) na quarta parte do primeiro capítulo de *O capital* – o fetiche da mercadoria, o certo caráter mágico que adquire e oculta o trabalho humano nela contida.⁴⁹ O filósofo contemporâneo Giorgio Agamben apresenta uma interessante explicação para esse conceito, ou para a projeção do valor simbólico particular sobre o uso do objeto; “consiste neste desdobramento do produto do trabalho, mediante o qual ele volta ao homem ora uma face, ora outra, sem que nunca seja possível ver a ambas no mesmo instante”. Processo no qual a mercadoria “afirma a sua inapreensibilidade”.⁵⁰ Para o pensador, efetiva-se a fetichização dos objetos naquelas Exposições Universais, nas quais as mercadorias ficavam expostas em galerias, pavilhões, vitrines decoradas em meio a luzes e cores que as projetavam, feérica e intensamente, aos olhos e às emoções dos transeuntes. Dito de outra maneira, os fetiches estavam em exibição.⁵¹

Das cenas das Exposições para as cidades, na moda, nos objetos, nas ruas, a fantasmagoria das mercadorias adere profundamente aos corpos e às emoções dos sujeitos, aspecto muito estudado por Walter Benjamin (1892-1940). Inspirado nas obras do poeta francês e crítico da modernidade Charles Baudelaire (1821-1867), o filósofo alemão denomina ebriedade da cidade grande esse mágico espetáculo da mercadoria, especialmente intensificado na experiência urbana.

Baudelaire entendia de entorpecentes. Não obstante, passou-lhe despercebido um de seus efeitos sociais mais importantes. Trata-se do charme que os viciados

⁴⁸ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *A alma encantadora... Op. cit.*, p. 138-139.

⁴⁹ Cf.: MARX, Karl. Mercadoria. In: *O Capital*. Crítica da economia política. 24ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 68.

⁵¹ As Exposições Universais foram realizadas em cidades como Londres (1851; 1862; 1886), Chicago (1893), Viena (1873), Paris (1885; 1867; 1878; 1889; 1900), Dublin (1907), entre outras e “funcionaram como vitrine de exibição dos inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema de fábrica [...] que se apoiava sobre o tripé do carvão, do vapor e das estradas de ferro” PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais*. Espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 43.

manifestam sob a influência da droga. A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante a seu redor. A massificação dos fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria e aumenta o encanto desta para o comprador mediano.⁵²

À noção de fetiche, Benjamin adiciona a categoria fantasmagoria, que funciona como imagens de desejo coletivo, uma espécie de correlato na ordem da imaginação do caráter fetichizador no sistema de mercadorias. Para ele, nas cidades criavam-se cenários constituídos de forma semelhante às ilusões de ótica, com rápida alteração de tamanhos e formas. Se Marx havia utilizado o termo fantasmagoria para referir-se às aparências ilusórias das mercadorias no mercado, Walter Benjamin está interessado nas formas mágicas das mercadorias em exibição. “Todo o desejável, do sexo ao status social, podia ser transformado em mercadorias como fetiches-em-exibição, mantendo a multidão subjugada, mesmo quando suas posses pessoais estavam muito longe de alcançá-las”.⁵³

Em “Mariposas de luxo”, João do Rio flagra mulheres consumidas pelo desejo alimentado pelas técnicas de exibição das mercadorias. Estas adquirem novo regime óptico: seu valor para os olhos na exposição em vitrines torna-se muito importante. O cronista registra, portanto, que a mercadoria é um tema urbano porque o espetáculo das ruas expõe, aos remediados e pobres, luxos antes desconhecidos (ou apenas imaginados), desencadeando desejos, miragens, fantasias.⁵⁴

Na crônica, as operárias são somente figurantes no teatro do consumo ou mercadorias em exibição. No entanto, a exclusão e a impossibilidade financeira para o consumo, de objetos e técnicas da vida moderna, não impedem que os sonhos e desejos projetados nas ruas, avenidas, discursos e vitrines contaminem as subjetividades.

Considerações Finais

O contato com as imagens trepidantes do burburinho das ruas, da tela do cinematógrafo ou com a mágica da luz elétrica afeta o visível, impacta a percepção natural, provocando vertigem: a cidade torna-se quase um sonho, um espetáculo de magia. Se o cinema representou a tentativa de colocar o problema da figuração do impalpável, do invisível como o ar e a luz,⁵⁵ as narrativas das crônicas, contos e romances procuram traduzir o que está ausente, a fantasmagoria da vida moderna e seus efeitos sobre a estrutura da experiência subjetiva. Por isso, apresentam pela linguagem aquilo que se experimenta como radicalmente ausente, como o sonho, a simultaneidade de tempos e espaços, identidades múltiplas, a objetificação dos desejos e das almas.

⁵² BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 53; MARX, Karl. Mercadoria. *Op. cit.*

⁵³ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte; Chapecó, MG: Ed. UFMG; Argos, 2002, p. 113.

⁵⁴ RIO, João do [João Paulo Barreto]. *A alma encantadora...* *Op. cit.*, p. 139.

⁵⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac; Marca d'Água, 1996, p. 40-41.

O colapso dos modelos clássicos de visão e do sujeito estável e soberano é perceptível na riqueza da experiência urbana. Nesse contexto, a estereoscopia, o panorama e a fotografia são como formas mágicas que estabelecem um novo paradigma de relações abstratas entre homens e coisas e impõem tais relações como “reais”, com uma “valorização sem precedentes da experiência visual, destituída de um lugar ou referente”.⁵⁶ O observador descentrado, a dispersão da visão, a separação dos sentidos, e sua alienação, são exigências do econômico que necessita da rápida coordenação do olhar e conhecimento preciso da capacidade ótica e sensorial humana. Aos indivíduos, é necessária uma capacidade de percepção adaptável, em movimento, com o corpo dotado de novos padrões de sensibilidade para lidar com a profusão de signos e imagens (cinetoscópio, cinematógrafo, fonógrafo, telégrafo, telefone) que encantam e atemorizam.

Viver na capital federal torna-se uma experiência intensa, nos primeiros anos do século XX. O aumento significativo da população, a intensificação da atividade comercial, a complexidade do trânsito (bondes elétricos, pedestres, veículos de tração animal), obras e derrubadas tornaram a cidade caótica, estimulante e fonte de sensações díspares como fascínio e medo que atingem a sensibilidade dos habitantes. Exige-se do transeunte na cidade uma capacidade de percepção adaptável, em movimento, com o corpo dotado de novos padrões para assimilar a profusão de signos e imagens que encantam e atemorizam. No centro de todo esse processo estão as duas importantes reformas urbanas, de 1903 e 1906, que impactaram o cotidiano do Rio de Janeiro.

As crônicas aqui analisadas sugerem, portanto, que o Rio de Janeiro na *Belle Époque* já encena o espetáculo da modernidade, com alterações profundas na estrutura da percepção dos sujeitos a partir das imagens em movimento que, gradativamente, trazem a tensão entre o imaginário literário e o imaginário técnico.

Por consequência, produzem diversos modos de ver e narrar a cidade em diálogo com novas sociabilidades e sensibilidades.

⁵⁶ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

Referências

Fontes

BILAC, Olavo. Crônica. In: DIMAS, Antonio (org.). *Bilac, o Jornalista: Crônicas*. Volume I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EdUSP; Ed. Unicamp, 2006.

BILAC, Olavo. Nova carta de ABC. In: DIMAS, Antonio (org.). *Vossa Insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Bagatelas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Feiras e mafuás*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Numa e Ninfa*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Vida urbana*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956.

RIO, João do [João Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Coleção Afrânio Peixoto, v. 87. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RIO, João do [João Paulo Barreto]. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte; Chapecó, MG: Ed. UFMG; Argos, 2002.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. Espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. [1921]. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlim*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *Imprensa e cidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

- MARX, Karl. Mercadoria. In: *O Capital*. Crítica da economia política. 24^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo*: ensaios sobre história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- MÜLLER, Adalberto. João do Rio e o cinematographo: Primeira Modernidade Literária e Primeiro cinema. *Itinerários*, Araraquara (SP), n. 36, p. 187-197, jan.-jun. 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac; Marca d'Água, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais*. Espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Literatura e política no século 19. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor. *Encontros*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 63-85, 1^o sem. 2013.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela*: do mito da origem à Favela.com. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2005.