

Uma narrativa em movimento: técnica, cinema e sociedade em João do Rio

A narrative in motion: technic, movies and society in João do Rio

Hermetes Reis de Araújo

Departamento de História, UFSC
hermetesra@gmail.com

Resumo: No ano em que se comemora o 75º aniversário de publicação da "Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", texto que fundamenta bom número de interpretações sobre as formas de percepção geradas com as tecnologias industriais de produção da informação, acaba de completar-se o centenário de publicação do "Cinematógrafo", de João do Rio. Nesta obra, como em outros textos, o escritor carioca registrou as transformações nas formas de percepção e de comportamento na sociedade brasileira trazidas pelas novas tecnologias e pelo cinema no início do século passado.

Palavras-chave: Técnica, cinema, literatura, cidade

Abstract: In the year of the 75th anniversary celebration of the publication of "The work of art in the age of its technological reproducibility", a text that grounds a great number of interpretations on the perception generated by the industrial technology for information production, it has just completed the centennial comemoration of the publication of "Cinematógrafo", by João do Rio. In this work, as in others texts, the writer from Rio de Janeiro registered the transformation in the perception and behavior in the brazilian society brought by the new technologies and by the movies in the beginning of last century.

Keywords: Technic, movies, literature, city

A cidade "animatógrafo"

Em 1908, quando o cinematógrafo acabava de conquistar sua consagração definitiva como uma das formas de lazer mais disseminadas no Rio de Janeiro, o cinema Pavilhão Internacional colocava em cartaz um "filme nacional" intitulado "Vacina obrigatória". A única informação existente sobre este filme é a de que ele foi classificado como "gênero alegre", do qual a "Quebradeira" e o "Cinturão elétrico" seriam outros exemplos. Estas "comédias ligeiras", eram filmes curta-metragem fazendo parte de um certo número de realizações cinematográficas brasileiras que começavam a aparecer. No decorrer deste ano, os progressos da eletricidade permitiram um crescimento dos cinemas na capital federal. Eles começaram a ser sincronizados a fonógrafos, dando uma primeira impulsão ao "cinema falante". Na época assistia-se também à projeção de vários filmes mostrando cenas da vida

cotidiana do país, documentários e ficções. Era o começo de uma efêmera “fase de ouro do filme brasileiro”, quando durante três ou quatro anos (antes de serem sufocadas pela produção industrializada da Europa e dos Estados Unidos) as realizações brasileiras de todos os gêneros, apesar de sua fatura artesanal, atraíam um público numeroso às salas de espetáculo (ARAÚJO, 1976, p. 229-230).

A audiência por estas “vistas e cenas interessantes” da capital, assim como de outras regiões do país e do mundo, começou em 1899, quando o cinematógrafo era já conhecido no Rio de Janeiro. Uma dezena de anos mais tarde, ele cessava de ser um espetáculo itinerante para se fixar em salas e salões. Um grande número de pessoas havia se habituado a ver desfilar sobre a tela modos de vida e comportamentos os mais diversos, assim como imagens dos fatos de sua atualidade. O cinematógrafo se tornava “uma diversão digna do Rio modernizado”, “recomendado ao público elegante”. Ele chegou a tornar-se uma “febre”, uma “mania contagiosa”, segundo as revistas da época: “Sem contar os que fazem as delícias do Zé Povinho ao ar livre, cada dia inaugura-se um cinematógrafo em amplos salões artisticamente decorados” (Revista *Fon-Fon* [1907], apud ARAÚJO, 1976, p. 114-127). Assistia-se a uma proliferação de salas de cinema. À primeira “sala moderna”, inaugurada em 1907 na Avenida Central, a Parisiense, sucederam-se a Pathé, a Paraíso do Rio, a Pavilhão Internacional, a Moderna, a Universal Cinematógrafo, a Odéon, a Avenida, a Central, a Éclair Palace. Em outros lugares da cidade também se abriam salas, como a Ideal, a Soberano, a Rio Branco. Salas que logo iriam se revelar insuficientes para acolher a demanda do público (VIEIRA, FERREIRA, 1986, p. 25).

Cinematógrafos... é o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos [...] Em todas as praças há cinematógrafos-anúncios, ajuntando milhares e milhares de pessoas. Na avenida Central, com entrada paga, há dois ou três, e a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e fica a gente esperando um tempo infinito na calçada (*Gazeta de Notícias* [1907], apud ARAÚJO, 1976, p. 205).

A primeira projeção de imagens sobre uma tela por meio de um aparelho elétrico teve lugar no Rio de Janeiro em 1896. O nome do aparelho apresentado ao público era “omniographo”. Esta era uma entre várias outras designações utilizadas para as máquinas derivadas do cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière em 1895: “mimiscópio”, “cinetógrafo”, “cronofotografoscópio”, “aerialgrafoscópio”, “shadografoscópio”, “bioscópio”,

“vitascópio”. O nome “onmiographo” refletia bem uma vontade de registrar a totalidade das imagens do mundo. Mas esta não seria completa sem uma representação “das cenas animadas da vida”, como enunciava o nome “animatógrafo”, também utilizado durante as primeiras apresentações. A representação do movimento adquiria um papel importante para aqueles que viviam as transformações socioculturais e tecnológicas da época (ARAÚJO, 1976, p. 73-76 e p. 84).

O jornal *O Paiz* foi o primeiro a anunciar a chegada “de um novo aparelho de projeções luminosas reproduzindo cenas animadas da vida humana” (Jornal *O Paiz* [1896], apud FERREIRA, 1986, p. 16). Em seguida, os anúncios e comentários se multiplicaram. Em pouco tempo o cinema conquistou um lugar permanente na imprensa, seja pela publicidade, seja pelas crônicas. Ocupando um espaço crescente destinado à divulgação e ao comentário, ele também se tornou uma fonte de metáforas e de alusões utilizadas num grande número de relatos sobre os acontecimentos cotidianos. No final dos anos 1910, as revistas e as críticas especializadas sobre o cinema começaram a aparecer no Brasil (SÜSSEKIND, 1987, p. 43-44).

Como mostram as crônicas da época, duas características marcaram os primeiros textos sobre o cinematógrafo na imprensa. Em primeiro lugar, a descrição detalhada da ambientação do dispositivo/espetáculo: a sala escura, a tela ao fundo, as fileiras de cadeiras e a cabine de projeção atrás dos espectadores. Logo que começou a ser divulgado junto ao público carioca, o cinematógrafo foi comparado a outro aparelho, o Kinstocópio de Edison, já “visto por todos”, observando-se que, a exemplo deste último, o cinematógrafo também fazia “passar diante da retina uma série de fotografias instantâneas”. Mas ele o fazia com figuras em “tamanho natural podendo ser vistas por qualquer número de espectadores”: “apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se” (*Jornal do Commercio* [1896], apud ARAÚJO, 1976, p. 74-75). Na ocasião evocavam-se as origens “desta maravilhosa lâmpada mágica da ciência”, por meio de alusões às recentes descobertas científicas, como por exemplo as comunicações feitas “à Academia de Ciências de Paris pelo Dr. Marey, reportando seus diversos trabalhos para decompor e reconstituir os mais rápidos movimentos da vida animal, tal qual o vôo dos pássaros, através de fotografias instantâneas, feitas ao incrível número de 300 por segundo” (Jornal *O Paiz* [1896], apud FERREIRA, 1986,

p. 1).

O outro traço característico destes textos sobre o cinematógrafo era a insistência na impressão de realismo experimentada durante a projeção. As sensações provocadas por este novo objeto técnico, convertido ele mesmo em espetáculo, manifestavam uma particularidade da época. Isto porque as transformações políticas e econômicas, o rápido crescimento da cidade, as reformas urbanas, os deslocamentos de população, a chegada de imigrantes e a instalação de novos equipamentos modificavam os hábitos, configurando a passagem do tempo sob o signo da aceleração, do movimento, da mudança, da instabilidade.

Nesse momento em que se assistia ao “início da substituição da caligrafia pela datilografia”, um conjunto de novos termos e expressões assimilados à modernização tecnológica tornou-se corrente na imprensa e na fala dos habitantes das maiores cidades do país. Por um lado, eles passavam a designar artefatos e objetos que doravante fariam parte da vida cotidiana: *iluminação elétrica, cinematógrafo, Kodak, fonógrafo Edison, telefone, bicicleta, reclame, water-closet, bidet, gilette, bonde elétrico, motor elétrico, automóvel, avião*, etc. Por outro, eles qualificavam novos tipos humanos: *maquinista, fotógrafo, telefonista, motorneiro, engenheiro elétrico, repórter, detetive, aeronauta, piloto*. Uma panóplia de termos aos quais se ajuntavam nomes como *stock, trust, foot-ball, match e destroyer* (FREYRE, 1962, p. CXXXV-CXXXVIII e p. 215-216). Ou ainda, *canhão Krupp*, que se tornou um dos principais símbolos e instrumentos da irresistível penetração das novas forças que se impunham dos grandes centros urbanos do litoral em direção ao interior (CUNHA, 1995, p. 398, 447-449, 453).¹

O uso deste vocabulário havia sido iniciado alguns decênios antes pelas *locomotivas Baldwin*, pelo *telégrafo Morse*, pelo *cabo submarino* e pelas *máquinas de costura Singer*, por exemplo. Mas no início do século XX, a sua intensificação manifestava a instalação de um novo horizonte técnico e de novas convenções sociais.

João do Rio, principal pseudônimo utilizado pelo escritor Paulo Barreto (1881-1921), observou com perspicácia as transformações provocadas pelo cinematógrafo e pelas novas tecnologias no que se refere a comportamentos, formas de percepção e de expressão. Em várias ocasiões, nos “instantâneos” que deixou registrados em seus textos, ele estabeleceu um diálogo com a população de máquinas e aparelhos que começava a habitar a cidade,

¹ O canhão Krupp, juntamente com o canhão Withworth 32, também denominado “matadeira” (CUNHA, 1995, p. 398), foi a principal peça de artilharia utilizada pelo exército brasileiro durante a Guerra de Canudos (1896-1897).

convivendo com um número crescente de indivíduos, grupos e comunidades.

Jornalista, cronista, contista e teatrólogo, ele foi talvez o escritor mais popular de seu tempo (seu funeral reuniu cerca de 100 mil pessoas). Considerado o criador da crônica social moderna, sua obra é extensa, porém efêmera. Figura controversa da *Belle Époque* brasileira, João do Rio se mostra, por um lado, figura habitual dos salões e circuitos mundanos das elites e, por outro, um crítico atento às modificações na paisagem urbana e às condições de vida a que eram submetidas as classes populares. “Cronista da vida elegante”, “historiógrafo da alma encantadora das ruas”, e buscando sua inspiração ao “aclimatar” os modelos fornecidos pelos cronistas franceses *fin-de-siècle*, este *escritor-dândi* foi uma figura emblemática do Rio de Janeiro da Primeira República (FARIA, 1988, p. 81-116 e p. 185; MARTINS, 1971, p. 7-17).

Ele foi também um dos escritores que melhor descreveu o impacto cotidiano das inovações tecnológicas que passaram a aportar no Brasil, numa época marcada por importantes transformações. A abolição da escravidão tinha menos de três décadas, a economia monetária havia se disseminado junto à população somente no decorrer deste período, assim como a formação de um incipiente parque industrial e o advento das reformas urbanas e sanitárias, que produziram consideráveis transformações na paisagem das cidades, notadamente no Rio de Janeiro. Mas o conjunto destes fatores não havia modificado em profundidade as práticas políticas pelas quais as elites mantinham-se clientes permanentes do Estado. Em várias ocasiões de sua obra, o escritor retrata um cotidiano em que os comportamentos e os valores assimilados à vida metropolitana, à industrialização e à introdução das novas tecnologias eram subordinados aos interesses dos grupos comerciantes e agroexportadores que controlavam os mecanismos de decisão política. Através de seus registros sobre os comportamentos urbanos, ele faz uma crítica irônica dos novos tempos e mostra a modernização advinda com a República como uma espécie de fachada. Uma fachada comparável àquelas que surgiam nas avenidas recentemente abertas e destinadas ao lazer e ao consumo das classes abastadas, porém localizadas em cidades desprovidas de equipamentos urbanos básicos. O novo regime político se configurava assim como uma espécie de véu a encobrir uma realidade que, diante da rapidez das modificações da paisagem e dos comportamentos, permanecia dramaticamente imóvel.

O que se passava sob este véu, e o que se passava nas telas, na quais começavam a ser visualizados alguns dos mais importantes aspectos da sociedade da época, ele retrata no *Cinematographo*, livro lançado em 1909, composto de crônicas publicadas originalmente na

Gazeta de Notícias no ano anterior.

Uma literatura cinética em formação

Para continuar a seguir o percurso deste escritor, convém situar o momento literário do qual ele fez parte, pois neste início de século os suportes da comunicação e as estruturas de produção da informação mudaram profundamente. A influência da imprensa nessas transformações foi decisiva. Ela consolidou sua organização comercial e profissional. Os “jornais de partido”, os pequenos jornais irregulares e “as folhas tipográficas” das associações literárias, religiosas ou científicas deram lugar a empresas jornalísticas com uma organização material mais sólida. Bem equipadas, elas passaram a contar com serviços telegráficos, laboratórios de fotografia e galvanoplastia, máquinas modernas como linotipos e potentes rotativas capazes de imprimir milhares de exemplares por hora. Os grandes periódicos ampliaram o campo do jornalismo. Eles eram agora sustentados pela venda e por uma publicidade em plena expansão (em certos casos, a propaganda ocupava 85% do espaço dos grandes jornais, como o *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo* no início dos anos 1920). Foram criados novos espaços para o noticiário internacional, o esporte, o entretenimento, as notícias policiais e as manifestações populares. O conceito de “reportagem”, enquanto relato “objetivo” dos acontecimentos, começou a definir a atividade jornalística (BAHIA, 1990, p. 150-156, 172-175; SODRÉ, 1983, p. 251-288).²

Acompanhando as transformações de uma imprensa que começava a captar o movimento urbano de maneira mais ampla, dinâmica e detalhada, as formas de expressão literária produziram também novas modalidades de registro da experiência pessoal e coletiva. Entretanto, a crítica literária brasileira habitualmente caracteriza os anos que vão do final do século XIX até o início da década de 1920 como um período de epígonos, marcado por uma diluição do naturalismo, do simbolismo, do decadentismo e do parnasianismo. Este seria um período no qual os valores culturais e literários dominantes no Brasil urbano navegavam entre a sedução do cosmopolitismo parisiense e a retomada parnasiana dos ideais helênicos (BROCA, 1960, p. 91-108).

² A utilização de novos equipamentos surpreendia por vezes o público, que tinha dificuldade em acreditar nos aperfeiçoamentos técnicos da informação. Um exemplo desta situação teve lugar em 1895, quando o jornal *A Notícia* inaugurou o serviço telegráfico para transmitir notícias sobre a luta em Cuba. O público acreditou somente quando, no dia seguinte, o *Jornal do Commercio* confirmou as informações (SODRÉ, 1983, p. 267).

Mas, como apresentou uma criação literária crítica em relação à cultura oficial institucionalizada num verbalismo vazio, esse período é também definido como “pré-modernista”: uma designação empregada para marcar sua oposição tanto em relação às remanescentes do romantismo, quanto em relação ao modernismo dos anos 1920 no Brasil, quando as experimentações estéticas do início do século na Europa passariam a influenciar a produção artística no país. Situado entre as grandes correntes do romantismo e a onda renovadora do modernismo, este período é definido como um momento no qual a criação literária “flutua” entre o imaginário romântico e a pesquisa de novas formas de expressão (BOSI, s.d., p. 11-15, 1975, p. 220, 345-346, 1985, p. 295-311; CANDIDO, 1985, p. 112-119).

Apesar das dificuldades para a caracterização literária deste período, pode-se perceber nele uma série de relações com uma paisagem tecnoindustrial em formação no país. Assim, em meio aos estilos e tendências literárias da época aparece um traço visível: o estabelecimento de um “diálogo” com a técnica. Um diálogo pontuado de hesitações, mas que inscreveu a crônica, o texto curto e novas modalidades de escansão e de representação na literatura. Trata-se de uma escrita que escapa da órbita da frase e do verso inspirados, vindos da interioridade de um sujeito lírico. Interioridade que começou a ceder o passo para uma linguagem impregnada pelos ritmos do mundo exterior. Mundo do maquinismo, em que a máquina de escrever tornava-se o instrumento do homem de letras capturando a folha de papel, na qual, outrora, pousava a pluma da escritura caligráfica, cuidadosamente individualizada. Mundo onde se densificavam os contornos de uma oposição entre os que “criam” e os que “produzem”, entre artesanato e produção industrial da literatura. O aumento do consumo de jornais e revistas proporcionou uma abertura profissional para o escritor. Desde então, suas crônicas e artigos passaram a ser estampados nas páginas dos periódicos ao lado de reportagens e textos de anúncios publicitários, dos quais, frequentemente, ele é o autor. Com a modernização da imprensa, os procedimentos do jornalismo, do cartaz e do “reclame” foram incorporados à produção literária brasileira (SÜSSEKIND, 1987, p. 13-16, 19-30, 47-48, 89-125).

Entretanto, este período caracterizou-se principalmente por relações ambíguas, tanto de assimilação e maravilhamento, quanto conflituais e de recusa no que se refere à crescente presença do maquinismo na atividade profissional dos escritores. Mesmo se estas relações nem sempre implicaram transformações no sentido de uma *mimeses* entre forma literária e

artefatos técnicos industriais, trata-se, contudo, de uma escrita não mais apenas voltada para uma identificação com a “paisagem”, como no romance naturalista brasileiro do final do século XIX, na sua busca da identidade dos tipos humanos, tentando registrar, tal qual a realidade inelutável da vida, a espessura do mundo e a profundidade de cada indivíduo, com suas idiossincrasias e casos clínicos. Trata-se de uma literatura que se volta para a “imagem”, o cartaz, o traço, o desenho, para a instantaneidade fugaz da fotografia e as configurações instáveis de uma realidade que se desdobra nas novas técnicas de reprodução. Um cartaz sobre o outro, uma imagem sobre a outra. Uma série de representações dinâmicas numa nova experiência perceptiva da vida urbana. “Kodaks” se sucedendo ao ritmo do cinematógrafo, representando uma paisagem em mutação (SÜSSEKIND, 1984, p. 36-56, 120-135; 1987, p. 104-105, 117-120).

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica, — um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia — mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 1909, p. X).

O narrador se “retrai” diante da superposição de imagens, da proliferação de situações, da aceleração do ritmo da vida cotidiana. Esta diminuição da figura do narrador — convertido em “operador personagem secundário” — é a contrapartida à multiplicação de representações do mundo, a uma perda de centro que precipita o *eu literário* num movimento de dissolução transfigurador da concepção de subjetividade. “A vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação”. Como “o destino, autor dos principais quadros da vida não tem pretensão [...] o operador também não se imagina um ser excepcional”, assim como aqueles que assistem “ao perpassar das fitas não se julgam na obrigação de julgar ver coisas importantes para dar a sua opinião definitiva” (RIO, 1909, p. VIII e VI-VIII). Entre este modo de representação da existência, pressupondo uma permanente mudança de estado das coisas e dos valores, e aquele fixado na centralidade estabilizada de um sujeito lírico, assiste-se a um “desbaste” do papel do narrador na literatura deste período.

A figura do narrador na literatura brasileira no século XIX poderia ser aqui esquematicamente resumida como o percurso de um sujeito-romântico, centrado nas noções

de singularidade individual e de identidade cultural, para um sujeito-naturalista, expressão da profundidade e da interioridade psicológica do indivíduo. Mas no começo do século XX este percurso começa a se embaralhar em traços fugazes que apenas delinham um sujeito em movimento, “na torrente humana da cidade, e que ninguém sabe muito bem como definir”. Segundo João Rio, no cinematógrafo se pode encontrar uma resposta:

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festa, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana — que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (RIO, 1909, p. VI).

Nos textos de João do Rio não se encontra “uma escrita cinética” incorporada ao estilo literário. Esta, no Brasil, faria sua irrupção alguns anos mais tarde, com o Modernismo, quando a criação literária e artística passou a aplicar de maneira mais decidida procedimentos formais construídos em analogias ao movimento intermitente dos dispositivos eletromecânicos. A produção literária se pontuou então de rupturas sintáticas, de montagens fotográficas e de uma pulsação que lhe inscreveram uma nova dinâmica temporal e espacial. O escritor carioca se situa a meio caminho desta “literatura-percepto” cujos traços vêm mais do exterior que do mundo interior dos indivíduos. E embora influenciado pelas correntes estéticas da *Belle Époque* e pelo *Art Nouveau*, porém sensível ao impacto cultural das novas tecnologias, ele não procurava uma reconciliação das formas fragmentadas do real, pois era já um observador em movimento.

A interioridade sem profundidade

O novo dinamismo da vida, as técnicas modernas de produção e reprodução de imagens se condensam no cinematógrafo, metáfora da cidade. Esta é representada como uma visão em desfile: rostos, aparições fugazes, situações, fenômenos humanos. Visão em vertigem que turva as representações tradicionais da identidade pessoal e cultural. Se não chegamos a penetrar na interioridade dos indivíduos na multidão, eles também não chegam a nos marcar profundamente. A aceleração dos acontecimentos arrasta cada um dos habitantes da cidade e os expõe diante do movimento do mundo. A placa fotográfica, a película, o filme, se tornam as analogias que melhor exprimem a subjetividade nestes novos tempos. Elas são o

suporte onde as luzes do mundo são fixadas. Diferentemente do quadro, são superfícies mais finas e muito mais impressionáveis. Trata-se de um equipamento (subjetivo) com rápida capacidade de sensibilização, atributo capital para poder registrar a multiplicidade de estímulos produzidos sem cessar pela vida urbana. A comparação com o quadro ajuda a medir a distância entre um modo de percepção cinética da existência (promovido especialmente pelo cinema) e um outro que repousa sobre a duração de uma forma estável de sensibilização, pressupondo a lentidão de um demorado trabalho sobre um suporte estático: a tela, imóvel e adaptada a paisagens, modelos e subjetividades únicas.

Em relação ao quadro, a placa fotográfica e a película são mais facilmente manipuláveis, mas são ao mesmo tempo mais suscetíveis de gravar imagens possuindo apenas um aspecto supérfluo, superficial. Este era o caso de alguns traços psicológicos e modos de comportamento que se tornavam característicos da “vasta Babel” na qual o Rio de Janeiro se transformava, a exemplo das grandes cidades da época. E não escapou a João do Rio projetar um olhar crítico em direção à fatuidade e à superficialidade de personagens de cujo estilo de vida a imprensa e o cinema faziam uma publicização. Isto dizia respeito especialmente às camadas plutocráticas da sociedade, das quais o escritor fez um retrato na *Correspondência de uma estação de cura*, romance publicado em 1918. O livro conta a estória de uma viagem a uma estação termal onde se encontra um grupo de pessoas cosmopolitas pertencentes à alta sociedade, impedidas pela guerra de fazer sua peregrinação habitual à Europa. Trata-se de um romance multiepistolar, com múltiplos narradores, cada um esboçando em traços rápidos sua própria versão dos acontecimentos. Mas a escrita das cartas, ao invés de refletir as singularidades de cada subjetividade, é antes estandardizada pela linguagem do jornalismo, do qual João do Rio mostra a crescente influência sobre as formas de expressão. Aqui, ao contrário do romance epistolar clássico, a carta não é um retrato da interioridade. Seu estilo “reportagem” a transforma num relato superficial de personagens-tela, realizado por eles próprios. Através da sequência destas diferentes cartas-fotogramas, vê-se desenrolar a projeção de um mundo dirigido por ambições e estratégias de ascensão social, pelo interesse, pelo tédio e pelo pedantismo. Uma série de comportamentos e de valores superficiais que são armas de ataque e defesa daqueles que possuem dinheiro e poder e daqueles que em torno deles gravitam na expectativa de oportunidades de obter algum lucro, seja ele material ou sentimental. Este é o caso de personagens como o “parisiense” Teodomiro Pacheco, dândi “absolutamente neurastênico”, ou como os membros da família Sanches, que nada mais eram

que “escravos da moda. Absolutamente figurinos, gravuras da *Vie Heureuse*”. Pessoas excitadas, como os gestos do “cinematografista” na busca da boa tomada, pessoas de impulsões frívolas e evanescentes como as imagens das mulheres lânguidas estampadas nas revistas *Art Nouveau*. Personagens que levavam uma vida de fachada, numa “sociedade de manequins” (RIO, s.d., p. 15 e p. 155).

Em seus textos, João do Rio descreve um momento de passagem, uma época de transição que, de um lado, exprime uma perda da profundidade dos indivíduos e das relações interpessoais, mas, de outro, assinala um ganho de percepção em relação à superfície onde doravante se estende a atividade humana. A diminuição da profundidade tem como contrapartida uma maior abrangência do mundo. É por isso que, a seus olhos, apesar da opinião contrária de “alguns estetas de atrasada percepção que desdenham do cinematógrafo”, ele é uma arte e “a única que reproduz o polimorfismo integral da vida” (RIO, 1909, p. VII e p. X).

Ora como os fatos sucedendo-se não se parecem e que ninguém pode exatamente repetir com a mesma emoção e o mesmo estado d’alma um ato da existência, o cinematógrafo fica modesta e gloriosamente como o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo. Um rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vezes mais que um volume de história — mesmo porque não tem comentários filosóficos [...] Daí a multidão abandonar tudo pelo cinematógrafo, porque além dessas qualidades, com ele não se cansa e não se fatiga (RIO, 1909, p. VIII-IX).

O escritor entretém um diálogo frequente com as novas formas mecanizadas de produção e de reprodução de imagens. Para ele, a sociedade ali inscreve o traço de seus movimentos. O cinema e as novas tecnologias de comunicação aparecem em seus textos como meios privilegiados de observação das transformações culturais e materiais de seu tempo. Os novos maquinismos aceleravam os ritmos de circulação, contribuindo para a dissolução dos cânones relativos à profundidade interior dos indivíduos, dando lugar a rostos fugazes e a rápidas aparições de personagens na cena urbana, “babel de apelos à atenção”, conforme ele escreve em *A alma encantadora das ruas*:

Hoje, na época em que o reclame domina o asfalto, as tabuletas são como reflexos de almas, são todo um tratado de psicologia urbana. Que desejamos todos nós? Aparecer, vender, ganhar. [...] Reparai nos jornais e nas revistas. Andam repletos de fotogravuras e de nomes — nomes e caras, muitos nomes e muitas caras! [...] E na rua, que se vê? O senhor do mundo, o reclame. 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 reclame do melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver. Basta levantar a cabeça. As tabuletas contam a nossa vida (RIO, 1951, p. 78-79).³

À sua maneira, João do Rio parece também observar algumas das questões que Walter Benjamin sistematizou em seu clássico ensaio escrito quando as novas tecnologias já haviam consolidado uma arte de massa (SÜSSEKIND, 1987, p. 45-46). Tendo como referência o ambiente cultural e político da Europa às vésperas da Segunda Guerra, Benjamin analisou o impacto social das técnicas de reprodução de imagens e sons nas grandes cidades. “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma nova atitude com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação.” Os valores “eternos” e “rituais” da obra de arte foram transformados pelas técnicas de reprodução mecanizada. A recepção dos produtos culturais baseados na “distração”, ao invés dos tradicionais “recolhimento” e “contemplação” diante da obra de arte, se encontra no coração desta nova atitude (BENJAMIN, 1985, p. 192).

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...] A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte de mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado (BENJAMIN, 1985, p. 193-194).

A recepção via “distração”, em oposição ao “recolhimento”, caracteriza a arquitetura: “os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos”. Estes modos de recepção não possuem correspondência entre si, pois a “a recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito” (BENJAMIN, 1985, p. 193). Por meio do conceito de “recepção tátil”, Benjamin põe em questão a

³ Cinco anos após a publicação do livro, *A alma encantadora das ruas* [1908], inaugurou-se no Rio de Janeiro o primeiro “placar de informações”: grandes painéis dependurados nas fachadas das sedes dos jornais divulgando os resumos das últimas notícias, telegramas, manchetes do dia e fotografias. Funcionando como um meio auxiliar da imprensa, eles poderiam ser utilizados mesmo no caso de um esgotamento das edições. Seu uso generalizou-se, e alguns jornais empregavam recursos sofisticados de iluminação para atrair os leitores (BAHIA, 1990, p. 155).

materialidade física e o agenciamento técnico da obra de arte como indissolavelmente ligados à percepção. De um lado ele nota que a natureza do suporte condiciona as formas de inscrição e de representação; de outro, ele mostra que a “recepção pelo hábito” pressupõe novos comportamentos (inclusive novos engajamentos corporais) que aqueles mobilizados pela atitude reflexiva. O cinema condensa estas transformações. O modo de percepção promovido pelo cinema escapa à análise voltada apenas à contemplação, pois junto às populações urbanas as técnicas de “percepção via distração” substituíram o critério da autenticidade pelo da reprodutibilidade.

Uma fita, outra fita, mais outra... Não nos agrada a primeira? Passemos à segunda. Não nos serve a segunda? Para adiante então! [...] 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 idéias (RIO, 1909, p. V).

Mas, se talvez existam alguns aspectos comuns entre as observações de João do Rio e as análises de Walter Benjamin, a diferença entre eles é considerável. Nos textos do escritor carioca, a paisagem cultural e a atualidade do cotidiano urbano eram retratadas de maneira essencialmente jornalística. Ao mesmo tempo, os limites da sua crítica eram circunscritos aos valores de uma sociedade que se modernizava a reboque do liberalismo da *Belle Époque* europeia e segundo a crença no progresso ilimitado da ciência, que pautava o cosmopolitismo da época. De sua parte, um dos traços mais marcantes de Benjamin é a crítica que ele realiza sobre uma concepção do tempo e da história que vê a evolução das sociedades humanas como a marcha de um progresso. E de um progresso técnico, sobretudo, percebido como um crescente desenvolvimento das forças produtivas conduzindo o homem a uma emancipação de algum modo já predestinada, seja em relação à natureza, seja em relação à dominação social.

Todavia, João do Rio não era ingenuamente ofuscado pelos avanços tecnológicos e materiais de seu tempo. Os retratos de época por ele realizados, com tinturas realistas inspiradas em Zola, misturadas ao decadentismo fim-de-século, e acrescidos por uma adesão aos novos ritmos da vida cotidiana, colocavam em relevo as ambiguidades das transformações por ele testemunhadas, as quais não se faziam acompanhar nem por uma verdadeira modernização das relações políticas nem por melhorias nas condições de vida das classes populares. A época da chegada dos automóveis à cidade, que também inaugurava a grande

circulação das imagens em movimento, caracterizava-se por um pesado imobilismo no que se refere à concentração do poder político e econômico.

Se as viagens transatlânticas, a eletricidade, o telefone, os automóveis e os novos aparelhos de conforto doméstico modificavam o estilo de vida das classes abastadas, a introdução das novas tecnologias atingia também o cotidiano dos segmentos desfavorecidos da população. Mas não da mesma maneira, evidentemente. Descendo ao *bas fond* da sociedade, João do Rio penetra no mundo dos condenados, dos mendigos, das mulheres presas pela polícia, dos prisioneiros. A dureza das condições de trabalho da população pobre é descrita em vários textos, como na “Fome negra”. Este era o nome de um depósito de manganês e de carvão situado na Ilha da Conceição, defronte ao porto do Rio de Janeiro. As condições dos que ali labutavam são descritas cruamente: o despertar dos trabalhadores no “barracão onde a manada de homens dormia com a roupa suja e ainda empapada de suor da noite passada”, a comida nos “pratos de folha, onde, em água quente, boiavam vagas batatas e vagos pedaços de carne”, as mãos machucadas, das quais “porejava um líquido amarelado”. O escritor-repórter percorre por vários dias o depósito. Das pilhas de blocos e lascas de pedra, da poeira negra que recobre o solo, emergem imagens sombrias que lhe fazem lembrar um

[...] pesadelo de Wells, a realidade da *História dos Tempos Futuros*, o pobre a trabalhar para os sindicatos, máquina incapaz de poder viver de outro modo, aproveitada e esgotada. [...] Uma vez apanhados pelo mecanismo de aços, ferros e carne humana, uma vez utensílio apropriado ao andamento da máquina, tornam-se autômatos com a teimosia de objetos movidos a vapor. Não têm nervos, têm molas; não têm cérebros, têm músculos hipertrofiados. [...] Vivem quase nus. No máximo, uma calça em frangalhos e uma camisa de meia. Seus conhecimentos reduzem-se à marreta, à pá, ao dinheiro; 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 (RIO, 1951, p. 151, 153, 154).

A visão da máquina fabulosa de carne e aço é retomada no *Cinematógrafo*, no qual aparecem outras imagens contundentes da termodinâmica nos trópicos. A energia da era industrial, as máquinas, o carvão, o vapor proporcionavam aparelhos de “conforto e civilização” às casas e aos locais frequentados por “aquela elegante menina, este rapazola de passo inglês, o negociante grave, o conselheiro, o empregado público, os apaniguados da Sorte.” Mas esta mesma energia era produzida ao preço de um trabalho desesperado de um “bando de homens, negros de lama do carvão e do suor, torcionados pelo Peso e pelo Fogo.”

Esta crônica, intitulada “Os humildes”, foi escrita por ocasião da greve dos operários do gás. O trabalho na Companhia do Gaz, que fornecia a maior parte da iluminação urbana, é mostrado como algo fantástico, porém real, mas em relação ao qual a sociedade revelava uma “dolorosa indiferença”:

Ninguém sabia que ali, num trabalho que vos dá a impressão de um delírio permanente, de um círculo infernal esquecido de Dante, havia homens, homens como nós, a penar, a morrer, para escassamente comer e gentilmente nos dar, com lucros para todos, menos para eles, o bico de gás civilizado. Foi preciso a greve, para que se ouvisse um protesto de treva, um protesto mudo a soluçar nos combustores semi-apagados, um enorme espasmo de sombra cobrindo a cidade inteira a indicar que eles existiam...

A greve! A greve é ainda uma anomalia entre nós, quando a exploração do capital é um fato tão negro como na Europa. Mas é que lá os humildes começam a se reconhecer e aqui eles ainda são tão pobres, tão tímidos, carne de bucha da sociedade, tão ignorados dela que se ignoram quase totalmente a eles mesmos (RIO, 1909, p. 193, 200-201).

No decorrer da passagem do século XIX para o século XX, a divisão internacional do trabalho, o desenvolvimento do mercado mundial e as transformações tecnológicas fizeram aportar no Brasil quantidades crescentes de capital, máquinas, aparelhos e serviços, assim como novas formas de trabalho e de lazer. Estes equipamentos, inicialmente destinados ao uso das classes abastadas da sociedade, atingiam, em alguns casos, como o cinema, um grande número de pessoas, dando origem a mudanças nos modos de percepção do cotidiano urbano. O cinema foi talvez o principal porta-voz destas transformações, sendo que as projeções, além das salas especializadas, também aconteciam nos teatros e clubes, assim como de maneira ambulante em circos, cafés e em outros locais espalhados pelas cidades.

No Rio de Janeiro, a exemplo dos grandes centros urbanos do planeta, a instalação das novas técnicas de produção, de transporte e de comunicação fazia evoluir a ordem material no sentido de numa rápida transformação das bases sociotécnicas, nas quais se desenrolavam os acontecimentos políticos, culturais, científicos e militares que até então pareciam progredir numa direção previsível. Doravante, as bases do funcionamento tecnológico e social se modificavam com grande rapidez e a presença das máquinas e objetos técnicos se multiplicava, formando um conjunto cada vez mais complexo cuja organização não poderia mais ser apreendida pelo campo de saber dos indivíduos. O impacto das novas tecnologias se ampliava indefinidamente, e ritmos mecânicos envolviam a vida na cidade. “A atividade

humana aumenta numa progressão pasmosa. Já os homens de hoje são forçados a pensar e a executar, em um minuto, o que seus avós pensavam e executavam em uma hora. A vida moderna é feita de relâmpagos no cérebro e de rufos de febre no sangue", constatava Olavo Bilac ("Crônica" [1904], apud SEVECENKO, 1983, 27). Com essas palavras, o "príncipe dos poetas brasileiros", o qual, como tantos outros escritores, havia posto sua lírica parnasiana a serviço dos anúncios dos produtos industriais que passaram a invadir as páginas dos jornais, fazia um balanço sintético e preciso dos novos tempos.

Diante dos equipamentos tecnológicos que começavam a fazer parte da realidade, diante desse "vertiginoso progresso que tudo arrasta", João do Rio imagina, em 1910, "O dia de um homem em 1920". Neste conto, publicado no livro *Vida vertiginosa* (1911), o cotidiano dos indivíduos, além de determinado pelas grandes "companhias" que controlam a economia civil e militar, é literalmente invadido pela tecnologia: "elixires nevrostênicos", "despertadores elétricos", "ascensores", "trens subterrâneos", "aeroplanos", "aeronaves de guerra", "recordes de velocidade" e um "*jornal Eletro Rápido*, com uma edição diária de seis milhões de telefonógrafos a domicílio, fora os quarenta mil fonógrafos informadores das praças, e a rede gigantesca que liga as principais capitais do mundo em agências colossais. Não se conversa. O sistema de palavras é por abreviatura" (apud MARTINS, 1971).

Testemunho do imaginário de seu tempo, esta prefiguração de um futuro próximo descreve um mundo em que os artefatos tecnológicos e o movimento incessante das máquinas recobrem a existência de cada indivíduo. Testemunho que também parece colocar num passado começando a ficar distante a ideia de subjetividades bem definidas numa paisagem estável.

Referências

ARAÚJO, Vicente de Paula. A Bela Época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAHIA, Juarez. Jornal, história e técnica. v. 1. História da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. Magia e técnica, arte e política. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BOSI, Alfredo. O pré-modernismo. 5. ed. São Paulo: Cultrix, s.d.
- _____. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. As letras na Primeira República. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr; FAUSTO, Boris. 4. ed. t. III, v. 2. São Paulo: Difel, 1985.
- BROCA, Brito. A vida literária no Brasil – 1900. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CUNHA, Euclides. Os sertões: campanha de Canudos, 1902. In: Obra Completa. 2. ed. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DAGONET, François. Etienne-Jules Marey: la passion de la trace. Paris: Hazan, 1987.
- FARIA, Gentil de. A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FERREIRA, Paulo Roberto. Do kinetoscópio ao omniographo. In: Filme Cultura, Rio de Janeiro: Embrafilme/MINC, n. 47, ago. 1986.
- FREYRE, Gilberto. Ordem e Progresso. 2. ed. 2 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- MARTINS, Luís. João do Rio: uma antologia. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.
- RIO, João do. Cinematographo: chronicas cariocas. Porto: Livraria Chardron, 1909.
- _____. Correspondência de uma estação de cura [1918]. 2. ed. Lisboa: Portugal-Brasil, Rio de Janeiro: Americana-Francisco Alves, s.d.
- _____. A alma encantadora das ruas [1908]. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- SÜSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VIEIRA, João Luiz; FERREIRA, Margareth C. S. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. In: Filme Cultura, Rio de Janeiro: Embrafilme/MINC, n. 47, ago. 1986.