

DO JORNAL AO LIVRO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A NOÇÃO DE MATERIALIDADE EM JOÃO DO RIO¹

Aline da Silva Novaes
(Puc-Rio)

RESUMO

A partir da análise de textos publicados por João do Rio em jornais, a proposta deste artigo é investigar a questão do suporte na obra do referido autor. Além de evidenciar a concepção a respeito da materialidade, o (não) deslizamento de crônicas publicadas em jornais para as páginas do livro questiona a visão de estudiosos sobre a composição de suas produções que, segundo eles, se limitaria à reunião de escritos de jornais. Tendo em vista que os livros não são simplesmente a reunião de textos publicados nas colunas e séries, como parece ser em um primeiro momento, deseja-se alcançar um questionamento acerca dos critérios adotados pelo escritor para a não inserção (e inserção) desses textos nos livros homônimos. Nesse sentido, revela-se uma concepção de livro que transcende a matéria meramente jornalística e a cultura de massa, pois, com a mudança de suporte, as crônicas escolhidas se afastam da efemeridade dos jornais e se tornam arte. Acredita-se que, dessa forma, será possível estudar a organização dos volumes e suas relações com as crônicas publicadas nos jornais para também verificar que a mudança de suporte material – do jornal para o livro – altera os seus significados.

PALAVRAS-CHAVE: materialidade; do jornal ao livro; crônica; João do Rio.

Do jornal ao livro

Paulo Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 1881 e estreou na imprensa antes de completar seus 18 anos. Durante a carreira profissional, colaborou em diversos jornais e revistas da época como *A Tribuna*; *Gazeta de Notícias*; *O Paiz*; *A Revista da Semana*; entre outros. Em seus textos, abordava desde assuntos como religião, carnaval, teatro e música até política e educação. A peculiaridade, no entanto, deu-se em virtude dos relatos que fazia do Rio de Janeiro. O pseudônimo João do Rio – usado para assinar grande parte de sua obra e com o qual assinou todos os seus livros – revela sua forte ligação com a cidade, que foi narrada em toda sua multiplicidade.

Ao observar a obra do escritor, mais especificamente o gesto de enunciação e o processo de construção das narrativas, nos deparamos com a seguinte recorrência: colunas e séries publicadas em jornais da época deram títulos para alguns de seus livros, como são os casos, por exemplo, de *As religiões no Rio* (1904), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), *Os dias passam...* (1911) e *Pall-Mall Rio* (1917).

A série *As religiões no Rio* foi publicada na *Gazeta de Notícias* de 22 de fevereiro a 21 de abril de 1904. Os textos assinados por João do Rio versam sobre as religiões que marcavam presença no Rio de Janeiro da época. No mesmo ano, organizou o livro de título semelhante, composto por 23 textos, além de um prefácio.

Assinada por Joe, a coluna *Cinematographo* surgiu assim que a *Gazeta de Notícias* adotou a impressão colorida, em 11 de agosto de 1907, e permaneceu até 19 de dezembro de 1910. O escritor parece escolher tal denominação para se fazer autor de uma narrativa que aproveitava o burburinho do cinema para tomá-lo como título. As crônicas, ligadas aos acontecimentos do dia a dia, apresentam-se como uma espécie de crônica-reportagem que passa em revista os dias da semana. Diversas eram as questões abordadas em *Cinematographo*. Em cada coluna, várias crônicas e, por consequência, diferentes temas, como a modernização da cidade, política, cultura e costumes da época. O livro *Cinematographo: crônicas cariocas*, lançado em 1909, é formado por 44 crônicas, além de uma introdução – na qual o autor explica todo o significado que abarca a relação existente entre crônica e “cinematographia” – e uma nota para o leitor, que finaliza a narrativa reiterando a ideia do livro como um cinema.

De 25 de junho a 12 de novembro de 1911, também nas páginas da

Gazeta de Notícias, marcou presença a coluna *Os dias passam...* Assinada também por Joe, os 21 textos tratam de assuntos da época, como a vida social, literária e artística do Rio de Janeiro; comentam produções literárias; trazem questões da cidade, do país e internacionais. Parece mesmo, como já indica o próprio título da coluna, que a proposta de Paulo Barreto é revelar o dia a dia da sociedade carioca e, quando pertinente, do mundo. Após um ano, lança o livro homônimo.

Para finalizar a elucidação, em *O Paiz*, Paulo Barreto escreveu 220 textos para a coluna *Pall-Mall Rio*, que iniciou em 23 de setembro de 1915 e permaneceu até quatro de janeiro de 1917. O livro homônimo foi publicado em 1916.

As analogias expostas acabam, de certa forma, colaborando para o pensamento de que os livros são coletâneas de textos publicados nas colunas e séries. Raimundo Magalhães Jr. consegue ser ainda mais radical ao considerar que o escritor utilizava esse artifício – de colher textos de jornais para publicá-los em livros – para produzir grande parte de suas obras. Como revela Gomes: “Há uma curiosa observação de Raimundo Magalhães Jr. afirmando que, depois do sucesso do livro *As religiões no Rio*, João do Rio descobriu a forma de se fazer autor de uma grande bibliografia, transferindo seus escritos das páginas dos jornais para as do livro” (GOMES, 1996, p. 79).

Para refletir sobre a noção de suporte e a questão da materialidade na obra de João do Rio, toda produção mencionada serviria como objeto de estudo, já que nela observamos a consciência crítica do escritor no fazer jornalístico e literário. No entanto, nosso olhar se volta para a coluna *Cinematographo* e o livro homônimo. Tal escolha deve-se à peculiaridade desse material: a crônica-reportagem encontrada nas páginas do jornal, ao deslizar para o livro, é contaminada pelo cinematógrafo, e se apresenta como uma literatura na qual a nova técnica, além de ser tema, condiciona o processo de escrita.

Partindo de um estudo sobre a obra de Paulo Barreto realizado com base em *João do Rio: Catálogo Bibliográfico* (1994), de João Carlos Rodrigues e, posteriormente, em fontes primárias na Biblioteca Nacional foi verificado que apenas trechos de seis colunas *Cinematographo* estão presentes no livro. Isto significa que quase toda produção da coluna se encontra unicamente nas páginas da *Gazeta de Notícias*. Ao contrário da afirmação de Raimundo Magalhães, as observações comprovam que o escritor, para compor todos os seus livros – inclusive *Cinematographo: crônicas cariocas* –, não se limitou a transferir seus escritos de um suporte para outro. O livro não é uma união de textos aleatórios, assim como não o são os outros livros do autor.

Para compor a obra de 1909, selecionou textos publicados em *A Notícia* e na *Gazeta de Notícias*, além de pedaços autônomos da coluna. Ao mudarem de suporte, os escritos deixam de ter relação com o jornal e passam a ter relação com o livro, sobretudo com as outras crônicas da coletânea, instituindo outro tipo de sequência narrativa. Os textos escolhidos, ao fazerem parte do novo suporte, ganham autonomia. Agora, não estabelecem ligação direta com as matérias jornalísticas, não estão vulneráveis ao consumo imediato e tampouco apresentam a efemeridade dos textos jornalísticos. Oferecem-se de uma forma diferente, não como os antigos fragmentos possuidores de significados distintos, mas como fragmentos que vão ajudar a construir o significado de um todo, no caso, do livro – um “cinematographo de letras”.

No que concerne a essa temporalidade, é importante assinalar que os textos da coluna, isto é, do jornal, revelam um compromisso maior. Na *Gazeta de Notícias*, o que se pode observar é *Cinematographo* a sabor dos acontecimentos e dos dias, o título parece servir como chamariz, pois existia todo um burburinho sobre a chegada do cinema. Em contrapartida, a articulação do volume homônimo mostra outra intenção. Percebe-se a nova tecnologia, além de ser tomada como título, condicionando a própria estrutura narrativa. Tal apontamento torna-se evidente com a própria enunciação do autor que afirma ser o seu livro um “cinematographo de letras”.

Nesse diapasão, destaca-se também a diferença da expectativa do público leitor. A *Gazeta de Notícias* publicava a coluna assinada por Joe semanalmente. Sendo assim, os leitores aguardavam uma semana para ler as novidades e, ao fazê-lo, era possível que já não se recordassem das edições anteriores. Já no livro, as crônicas se encontram todas ali, numa mesma matéria. O autor liberta-as da efemeridade presente no jornal, convertendo-as em escritos atemporais, haja vista a presença de textos publicados entre 1904 e 1909 na composição do – como garante o cronista – cinema do Rio de Janeiro de 1908.

Ainda sobre a questão da temporalidade, ao construir sua narrativa, João do Rio não segue a ordem cronológica de divulgação dos textos. Exemplo disso é um fragmento da própria introdução da obra aparecer apenas no dia 28 de agosto de 1909 no jornal *A Notícia*, após a publicação do livro. Pode-se dizer que a reorganização; o acréscimo e a supressão de palavras ou trechos; o subtítulo “crônicas cariocas” e, em destaque, o próprio suporte material modificam a produção de sentido, além de comprovarem a existência das diferenças entre a coluna e o livro homônimos.

A noção de materialidade

Uma perspectiva-base que perpassa a concepção do livro não ser apenas uma reunião de textos de colunas homônimas é a materialidade. Em virtude disso, a atenção se volta para discussão a respeito dos meios.

Não seria uma novidade apontar a popularidade do alemão Hans Ulrich Gumbrecht no que se refere à teoria da materialidade. Tal fato deve-se ao pensamento equivocada de que seria ele um dos principais pesquisadores e precursores dos estudos dos meios e teria sido no Departamento de Literatura Comparada na Universidade de Stanford que se desenvolveram os conceitos fundamentais da referida teoria.

Durante apresentação intitulada *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação* – uma conferência na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 1992 –, Gumbrecht afirma:

Acredito que a inclusão da materialidade dos meios de comunicação em nossas teorias exige a invenção de um quadro teórico totalmente distinto. Sem este trabalho prévio, repetiremos o estado atual dos estudos sobre cinema, quando a análise dos filmes, em lugar de focar os meios, termina por assemelhar-se à dos textos. Partindo do meu interesse precisamente pela diferença, creio no desenvolvimento de uma teoria radicalmente nova como pré-condição à abordagem eficaz da materialidade dos meios. (GUMBRECHT, 1993, p. 7)

A partir da citação, é possível perceber que Gumbrecht considera a teoria da materialidade uma epistemologia que precisa ser repensada e reformulada para, então, ser desenvolvida. Em outro momento, afirma que o estudo dos meios passou a ser alvo de pesquisas nos anos 1980 e, por essa razão, se encontra em processo de descobertas e estruturas.

Corroborando com os pensamentos do círculo de Stanford, Erick Felinto, em *Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação* (2006), explica que o campo busca “compreender de que modo a materialidade dos diversos meios condiciona a produção de diferentes sentidos, e como o sentido, acompanhado de suas formas e estruturas, emerge da acoplagem entre diferentes sistemas ou materialidades (...)” (FELINTO, 2006, p. 20). Mais adiante, propõe:

(...) não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte

material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. (FELINTO, 2006, p. 35)

A citação destacada chamou também a atenção da pesquisadora e professora de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) enquanto lia o artigo de Felinto, publicado na revista eletrônica *Ciberlegenda*, em 2001. Após quatro anos, os argumentos foram reapresentados na COM-PÓS. A recorrência instigou a pesquisadora que posteriormente questionou, no artigo “Explorações da noção de materialidade da comunicação”, as proposições de Felinto:

Conforme sabemos, a contribuição mais relevante de autores como McLuhan (1973), Harold Innis (1950; 1951), R. Logan (2000) e E. Have-lock (1998) aos estudos da comunicação é justamente a que também Felinto enfatiza na Teoria da Materialidade: a de considerar as diferentes tecnologias da comunicação, para além dos conteúdos que transmitem, como determinantes da própria “forma de pensar” de uma cultura, distinguindo-se assim os efeitos da oralidade, da escrita, do advento da eletricidade, da cultura informacional. (SÁ, 2004, p. 32)

A pesquisadora destaca o cuidado do autor que afirma não ser a Teoria da Materialidade uma “epistemologia absolutamente nova”, mas questiona a renovação que, segundo ele, os estudos do círculo de Gumbrecht trazem para a questão dos meios. Simone Sá desenvolve sua argumentação a partir de uma tradição de teóricos que reflete há tempos a respeito da materialidade da comunicação – “leia-se da importância dos suportes materiais tanto quanto sobre a ampla gama de relações entre corpo e as tecnologias da comunicação” (Ibidem, 2004, p. 33). A partir dessas considerações, a pesquisadora pontua: “(...) a ênfase na materialidade (...) não pode ser creditada ao círculo de Gumbrecht em Stanford. O que não invalida, de maneira nenhuma, o esforço reflexivo destes últimos, mas contextualiza a sua reflexão.” (Ibidem, p. 33)

Na busca dessa contextualização, Sá se remete à tradição dos estudos a respeito das tecnologias na comunicação e se volta para o início da modernidade a fim de verificar o impacto das novas técnicas. Nesse sentido, a pesquisadora destaca o texto clássico de Walter Benjamin, “A obra de arte na

era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual o autor retrata como a tecnologia – sobretudo o cinema – altera a percepção sensorial do homem para com o mundo: “Para Benjamin, o que desenvolvimentos tecnológicos díspares tais como a luz elétrica, o telefone, os automóveis, o cinema e a fotografia têm em comum é a produção de uma violenta reestruturação da percepção e da interação humana – a experiência do choque, do risco corporal e do instante” (Ibidem, p. 35).

A tecnologia transforma, desse modo, a própria forma ocidental de experienciar o mundo, de pensar, e permite a “reavaliação da atitude epistemológica tão cara ao Ocidente, que aposta na distância entre o sujeito e o objeto do conhecimento, na separação cartesiana entre corpo e espírito” (Ibidem, p. 38). Tal transformação, destaca Sá, aproxima as vertentes artísticas como o dadaísmo e até mesmo Baudelaire à visão benjaminiana no sentido do que a modernidade revela de novo na relação do homem com o mundo, marcada neste momento pelos estímulos sensoriais exteriores.

O artigo de Simone Sá aponta teóricos que se debruçaram sobre a materialidade da comunicação. Ciente da relevância de algumas abordagens, o esforço agora se concentra numa revisão do estudo dos meios a partir de Marshall McLuhan, Vilém Flusser e Roger Chartier.

O filósofo canadense Marshall McLuhan resgata e discute a história dos meios a partir do seu pensamento acerca da oralidade e da escrita. Em *Os meios de comunicação como extensão do homem*, o autor afirma que a escrita permite, entre outras coisas, a homogeneização de toda uma população:

Em trabalho anterior sobre a Revolução Francesa, de Tocqueville já havia explicado como a palavra impressa, atingindo sua saturação cultural no século XVIII, havia homogeneizado a nação francesa. Os franceses se tornaram a mesma espécie de gente, do norte ao sul. Os princípios tipográficos da uniformidade, da continuidade e da linearidade se haviam superposto às complexidades da antiga sociedade feudal e oral. A revolução foi compreendida pelos novos literatos e bacharéis. (MCLUHAN, 2005, p. 29)

Mesmo antes, é a escrita que vai acompanhar o desenvolvimento das cidades e ser instrumento de coerção e poder – seja de Roma sobre as áreas tribais, do “Ocidente” sobre a África e mesmo, quando do nascimento do Nacionalismo, pela difusão tipográfica. O que para as sociedades que passaram por tais transformações pode ser uma surpresa, na verdade, nada mais é, para McLuhan, que um olhar já construído por esses novos meios. Nesse sentido, afirma sobre o surgimento da escrita que: “Não pensamos em alfabetização

em termos de mudanças de hábitos, emoções e percepções. Para os povos pré-letrados é perfeitamente claro que as nossas comunidades mais comuns representam para eles alterações totais de cultura” (Ibidem, p. 105-106).

A partir disso, o autor formula a tese de que “o meio é a mensagem”, de acordo com a qual o estudo dos meios leva em consideração não apenas o conteúdo, mas também “o meio e a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua” (Ibidem, p. 25). A luz elétrica que permite ouvir rádio ou assistir à televisão, os meios de transporte que aceleram a escala das funções humanas. Enfim, toda tecnologia colabora para a transformação do homem e do local onde ele se insere – a cidade. Mudam o trabalho, o lazer, a arquitetura e o urbanismo. Acima de tudo, muda o homem. Afinal, como aponta o filósofo, “todas as tecnologias são extensões de nossos sistemas físico e nervoso, tendo em vista o aumento da energia da velocidade” (Ibidem, p. 108-109). Esse homem transformado, com tecnologia à sua disposição, cria novas relações e formas de produzir, transforma sua maneira de se relacionar e de fazer cultura.

Para McLuhan, o fenômeno não cessa e tem implicações múltiplas. Está presente no vestuário, na formatação de computadores, nos mercados de massa e no industrialismo. Além disso, uniformiza a sensibilidade humana, como ocorreu através do livro:

O livro impresso, como extensão da faculdade visual, intensificou a perspectiva e o ponto de vista fixo. Associada à ênfase visual do ponto de vista e do ponto de fuga que produzem a ilusão da perspectiva, veio uma outra ilusão: a de que o espaço é visual, uniforme e contínuo. A linearidade, a precisão e a uniformidade da disposição dos tipos móveis são inseparáveis das grandes formas e inovações culturais da experiência renascentista. (Ibidem, p. 197)

No seio das expressões artísticas, outros meios permitem novas mensagens, reformatando o homem e suas possibilidades de sentir. É o que ocorreu com a aceleração mecânica do cinema que leva da sucessão linear para as configurações criativas. No que diz respeito à fotografia, o filósofo assinala o meio que elimina fronteiras nacionais e barreiras culturais ao “abolir o tempo, assim como o telégrafo e o cabo submarino aboliram o espaço” (Ibidem, p. 223).

Para McLuhan, o que não parece ser possível é abolir as diferenças entre os meios livro e jornal. O filósofo considera o primeiro uma voz particular e o segundo um mosaico comunal. E reitera a distinção entre os suportes ao afirmar: “(...) o mosaico da imprensa opera uma complexa função de muitos

níveis, uma função de consciência e participação grupais que o livro nunca foi capaz de realizar” (Ibidem, p. 244).

Na insistência de debater a respeito das questões da materialidade, é importante destacar também o filósofo tcheco Vilém Flusser, que se dedicou à reflexão das imagens e dos artefatos a fim de escavar o universo dos meios de comunicação e das novas mídias. Para a discussão, é necessário entender a inquietação do teórico a respeito das representações do mundo, ou melhor, das mediações entre o homem e o mundo a partir das superfícies e das linhas.

O filósofo recorda que o homem precisou criar símbolos e ordená-los em códigos para mediar o mundo e a sua existência. Primeiramente, eram as imagens os meios de comunicação. A escrita surge, portanto, para explicar e conceituar a imagem, possibilitando também sua análise. Com isso, o que se tem é o surgimento da história, pois, ao transformar as cenas em processo, a escrita produz a consciência histórica. Cabe frisar que essa consciência não substituiu a imagem, como bem ressalta Flusser quando assinala que a dialética entre ambas começou como uma luta e, apenas mais tarde, os textos passaram a absorver as imagens.

Pode-se dizer que era notória a presença das superfícies na vida homem, como são os casos da fotografia, das pinturas, dos tapetes, vitrais de igreja, mosaicos, entre outros. Com o surgimento da escrita, Flusser afirma que houve uma perda na “fé das imagens” (FLUSSER, 2007, p. 136). Atinge-se, então, um nível de consciência que posteriormente vai resultar na imagem técnica. Então, revela o teórico que a imagem técnica trata-se de um metacódigo do texto, pois é ele que permite a compreensão e a existência da mesma.

Ao refletir sobre o mundo que o cerca, Flusser observa a proliferação das superfícies e o papel significativo que passaram a desempenhar na vida humana, fato que o interessa. Em contrapartida, percebe que as linhas escritas, “apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas” (Ibidem, p. 103).

No que se refere a esses dois tipos de mídia, Flusser destaca um problema: a dialética interna. De acordo com o filósofo, as imagens, devido à perfeição técnica que vem atingindo, acabam substituindo os fatos que deveriam representar. Já o mundo da ficção linear, está se tornando cada vez mais abstrato por ser meramente conceitual. Dessa forma, tanto a “ficção linear” quanto a “ficção-em-superfície” estão perdendo o sentido original. A partir disso, Flusser aponta para uma nova civilização originada da “síntese da mí-

dia linear com a de superfície” (Ibidem, p. 120). Duas possibilidades surgiriam a partir dessa fusão. A primeira seria o fracasso da referida síntese que traria como consequência a “despolitização generalizada”, a “desativação e alienação da espécie humana” e, por fim, a “vitória da sociedade de consumo e o totalitarismo da mídia de massa” (Ibidem, p. 124). Na contramão dessa possibilidade, estaria o êxito da incorporação do pensamento conceitual ao pensamento imagético, marcado pelo aparecimento de “novos tipos de comunicação, nos quais o homem assumirá conscientemente a posição formalística. A ciência não será meramente discursiva e conceitual, mas recorrerá a modelos imagéticos” (Ibidem, p. 125).

O futuro da escrita é também discutido pelo filósofo. A respeito disso, escreve:

A maneira mais fácil de se imaginar o futuro da escrita – se houver continuidade da tendência atual em direção a uma cultura de tecno-imagens – é pensar aquela cultura como um gigantesco transcodificador de texto em imagem. Será um tipo de caixa-preta que tem textos com dados inseridos (*input*) e imagens como resultado (*output*). Todos os textos fluirão para essa caixa (notícias e comentários teóricos sobre acontecimentos, *papers* científicos, poesia, especulações filosóficas) e sairão como imagens (filmes, programas de TV, fotografias). O que quer dizer que a história fluirá para dentro daquela caixa e sairá de lá em forma de mito e mágica. (FLUSSER, 2007, p. 146)

Mesmo considerando o futuro da escrita como transcodificação de texto em imagem, Flusser finaliza a discussão apontando para dois possíveis caminhos: ou será a escrita uma crítica da tecno-imaginação ou a produção de pré-textos para a tecno-imaginação. Para ele, ser uma crítica significa “um desmascaramento das ideologias escondidas atrás de um progresso técnico que se torna autônomo em relação às decisões humanas” (Ibidem, p. 150). Ao ser a produção, a escrita se tornará “um planejamento para aquele progresso técnico” (Ibidem, p. 150). Nesse caso, a história caminharia para um fim.

Outra questão relevante para a presente discussão é a diferença entre os meios, além das marcas e características de cada suporte. A visão flusseriana apresenta algumas reflexões acerca do assunto. Ao pensar sobre a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura, o autor afirma que “precisamos seguir o texto se quisermos captar a sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (Ibidem, p. 105). Em seguida, sintetiza: “uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como chegou” (Ibidem, p. 105).

Flusser destaca a importância da diferença de suporte na leitura de imagens. Para ele, os filmes e programas de TV são lidos como se fossem linhas escritas, não se levando em consideração as suas superfícies. O autor ressalta que a tela impõe um ponto de vista que deve ser assumido pelo espectador. Fato que não ocorre no processo de leitura de um jornal. Assim, pontua “a diferença entre a estrutura dos códigos conceituais e imagéticos e suas respectivas decodificações” (Ibidem, p. 114). Para Flusser, os códigos imagéticos “dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos, (...) baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes” (Ibidem, p. 114). Já os códigos conceituais, “independem de um ponto de vista predeterminado: são objetivos” (Ibidem, p. 114).

Para finalizar a discussão, vale ainda pontuar a diferença entre a leitura de filmes e peças de teatro para bem assinalar a peculiaridade de cada suporte. Flusser marca essa distinção ao recordar que o palco possui três dimensões e é possível caminhar dentro dele, enquanto a tela de cinema é uma projeção bidimensional e nunca será possível adentrá-la. Além disso, “o teatro representa o mundo das coisas por meio das próprias coisas, e o filme representa o mundo das coisas por meio da projeção das coisas; a leitura de filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas” (Ibidem, p. 107).

Em *Do palco à página* (2002), Roger Chartier apresenta um estudo comparativo entre o texto clássico francês – sobretudo o teatro de Molière –, o teatro espanhol do século de ouro e o teatro elisabetano em quatro ensaios. Assim como o filósofo McLuhan, Chartier parte das possíveis relações entre escrita e oralidade. Com isso, pretende revelar como uma mesma peça pode ser transmitida de diferentes maneiras.

Logo de início, Chartier afirma que “o meio pelo qual as formas próprias à transmissão oral dos textos – particularmente no palco do teatro – impõem suas exigências à criação literária.” (CHARTIER, 2002, p. 7). Os escritores de teatro da primeira modernidade – séculos XVI e XVII – produziam seus escritos para serem lidos em voz alta e, em consequência, serem compartilhados com o público, posto que, nessa época, os textos não tinham o leitor solitário como destinatário. Chartier exemplifica essa prática com a obra *Dom Quixote*, romance que foi “organizado em capítulos curtos, perfeitamente adaptado às necessidades da performance oral” (Ibidem, p. 24). Percebe-se, então, uma preocupação por parte do historiador acerca da materialidade, exposta também no seguinte trecho:

Nas *Panizzi Lectures* de 1985, D. F. McKenzie sublinhou que ‘o método influencia o sentido’ e que um texto impresso muda radicalmente o sen-

tido dependendo da apresentação tipográfica, do formato, da paginação, das ilustrações, da organização, de sua segmentação. Do mesmo modo, o sentido de cada peça de Molière variava frequentemente de acordo com os dispositivos de representação que, a cada vez, modelavam a peça de modo específico. (Ibidem, p. 52)

Contudo, Chartier destaca que essa alteração de significados se apresentava na referida época de uma forma peculiar. Dramaturgos e companhias de teatro tinham seus textos roubados por homens que os memorizavam e depois vendiam para o mercado livreiro. Os resultados das publicações eram os piores possíveis, marcados por omissões, confusões e acréscimos que interferiam no sentido do texto. Essa pirataria forçou os escritores a publicarem suas obras. No prólogo dos livros, nota-se uma lamentação referente a essa atividade corrupta que justificava a impressão das peças.

Após tratar da publicação das performances teatrais nas páginas, Chartier examina também a situação inversa, da edição impressa ao espetáculo teatral, e analisa o primeiro roteiro de *Hamlet*, escrito em 1676. A partir dessa inversão, surge a ideia de que a plena compreensão da perfeição estética e ingenuidade dramática só é alcançada por intermédio da leitura, não isentando a representação da sua relevância. A fim de reduzir a distância entre o palco e a página, os escritores faziam uso de diversas estratégias. Uma delas era o uso da pontuação, muitas vezes alterada para dar mais ênfase a determinados fragmentos e facilitar a construção da cena no imaginário dos leitores, corroborando para a constituição de sentido da obra. Sobre isso, discorre Chartier: “Este jogo com a pontuação indica que a construção do sentido de um texto depende das formas que regem sua inscrição e sua transmissão: ‘por essa razão, os sentidos não são inerentes aos textos, mas sim construídos pelas sucessivas interpretações dos que escrevem, projetam e imprimem livros, e dos que os compram e os lêem’” (Ibidem, p. 37).

João do Rio também utiliza esse efeito quando transfere fragmentos de seus escritos para o livro homônimo. O cronista altera a pontuação, a divisão de parágrafos, acrescenta trechos; isto é, se apropria de dispositivos a fim de dar outra dimensão à narrativa e, dessa forma, constrói o seu cinema de letras. No que se refere aos textos da coluna presentes no livro, em todos os casos, não foi identificada a transcrição de uma coluna inteira. A coluna era dividida em dias da semana e cada dia corresponde a uma crônica. João do Rio realizava seu trabalho a partir de uma crônica (para reiterar, de um dia da semana). Na edição de 23 de fevereiro de 1908, por exemplo, *Cinematographo* apresentou três textos; na divisão: segunda, quinta e sexta. Sendo a

de segunda-feira, a que deu origem à crônica “A reforma das coristas”, posteriormente publicada no livro.

Em *Os desafios da escrita* (2002), os estudos de Roger Chartier acerca das transformações das práticas de leitura perpassam também por questões relativas à materialidade. Ao percorrer um caminho que inicia com os textos manuscritos, passando pelos livros impressos, até chegar às produções eletrônicas, o historiador compartilha a ideia de que o suporte produz efeito sobre os sentidos. A respeito dessa importância, discorre: “Os textos não existem fora dos suportes materiais (...) é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação”. (CHARTIER, 2002, p. 62)

Chartier considera a intervenção das diversas maneiras de publicação e de transmissão ao se constituir um discurso. A partir disso, inicia suas discussões sobre a textualidade eletrônica, posto que esta implica a leitura dos textos em um único suporte, a tela do computador. Dada a existência da textualidade eletrônica, o questionamento do próprio livro como objeto – refletido também em suposições que chegam a tratar do seu fim – tem ocupado espaço nos estudos da Letras e da Comunicação. Entretanto, este artigo partilha com Chartier a ideia de que o livro é “tanto um objeto específico, diferente de outros suportes do escrito, como uma obra cujas coerência e completude resultam de uma intenção intelectual ou estética” (Ibidem, p. 110). Não se trata de desconsiderar a importância dos demais objetos, mas de entender o papel do livro para a história escrita, de considerar os sujeitos “herdeiros dessa história tanto para a definição do livro, isto é, ao mesmo tempo um objeto material e uma obra intelectual ou estética (...)” (Ibidem, p. 22).

Cabe ressaltar que João do Rio parece entender a importância do livro como obra de arte inserida na cultura de massa, já que, para publicar seus livros, não se limita a transferir seus escritos de um suporte para o outro, mas se debruça sobre um trabalho minucioso de construção de narrativa.

A crônica cinematográfica

Cinematographo: crônicas cariocas (1909) retrata a vida carioca no início do século XX, ao abordar, nas crônicas que o compõem, as múltiplas questões existentes no cotidiano do Rio de Janeiro da época. Em um momento de profundas transformações, João do Rio desvenda todos os segredos de uma sociedade que buscava, a todo custo, se colocar à altura da sociedade parisiense.

Logo no prefácio, o escritor revela a proposta do livro de ser um cinema sobre o Rio de Janeiro e mostra que é possível, pois a “crônica evoluiu para a cinematografia” (RIO, 1909, p. X). As crônicas que, ao seguirem o fio condutor de uma determinada obra, atribuiriam a organicidade interna desta, serão agora fitas – “uma fita, outra fita, mais outra...” (Ibidem, p. V) – que, de forma sucessiva, construirão o significado da narrativa cinematográfica de João do Rio. Nesse sentido, a crônica e o cronista, como operador dessa máquina, serão mediadores entre a vida carioca e os leitores, ou melhor, entre a vida carioca e o público. “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras: essas analogias que orientam o volume *Cinematographo* e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista” (SÜSSEKIND, 1987, p. 47).

O cinematógrafo possibilita a percepção da cidade de outra maneira. João do Rio incorporou essa nova técnica para produzir sua obra e, dessa forma, fez com que o livro deslizesse para o cinema. A narrativa parece informar ao leitor, a todo instante, que este se encontra em um cinematógrafo. Esse fato fica evidente ao se observar quatro pontos distintos. O primeiro é o prefácio, espaço escolhido pelo autor para explicar a concepção do livro e servir “também como declaração de princípio” (GOMES, 2005, p. 79). É na introdução que João do Rio explica como pode ser possível a existência de um cinematógrafo de letras e revela que a proposta da obra é exatamente essa.

O segundo se refere à forma pela qual o autor organiza suas crônicas. A sucessão dos textos de *Cinematographo: crônicas cariocas* parece obedecer a uma linha condutora e, como consequência, corrobora para a formação do sentido total da obra, uma crônica parece dar continuidade à outra, como se fosse uma sucessão de fotogramas que se completam. Um exemplo disso é notado na sequência de duas crônicas: “A solução dos transatlânticos” e “A reforma das coristas”. Na primeira, o narrador fala sobre a decadência do teatro e critica as pessoas ligadas a essa arte, como pode ser observado no seguinte trecho: “Há quarenta anos o nosso repertório é leve. Os artistas antigos e feitos não se querem dar ao trabalho de estudar peças novas, e os artistas novos, sem escola, sem ensaiador, sem disciplina, têm por ideal fazer os papéis das peças velhas como confronto” (RIO, 1909, p. 158).

A crônica que a sucede, intitulada “A reforma das coristas”, propositalmente, tem como foco as coristas. O escritor inicia uma nova cena – uma nova crônica – que reforça a ideia da decadência do teatro, exposta no texto/fita anterior. A intenção é notada quando o narrador deprecia a profissão, estratégia escolhida por ele: “(...) o posto de corista era positivamente dado

às infelizes. Os autores nada lhes faziam nas peças alegres, nem as punham em relevo. Eram damas ou muito gordas ou muito magras, lamentavelmente sem graça. Quando aparecia uma criatura mais moça, ou não demorava, ou morria (...)” (Ibidem, p. 164).

A linguagem usada por João do Rio é também um fator que transporta o leitor para uma sessão de cinema. A partir disso, é importante observar que Mikhail Bakhtin (1895-1975), em oposição ao pensamento saussuriano – que privilegia a língua – concentra suas atenções na fala, ou seja, no discurso. Para ele, o discurso, que se relaciona com as estruturas sociais, consciência individual e com o contexto histórico-social do emissor, envolve um cruzamento, um diálogo de vários textos. Esse diálogo pode ser em nível horizontal e em nível vertical. Bakhtin chama esses dois níveis de diálogo e ambivalência, respectivamente, e Julia Kristeva, em *Introdução à semiótica* (1974), denomina intertextualidade.

Ao tomar como base o referido conceito, pode-se destacar a relação intertextual no que se refere à linguagem literária e cinematográfica. O léxico escolhido pelo escritor colabora para a imaginação fazer parte desse cinematógrafo e ser a grande responsável pela exibição do filme na mente de cada um. João do Rio atinge a mente humana, ao adotar um texto repleto de descrições, mas, ao mesmo tempo, de rápida leitura, dando ao leitor a impressão de estar assistindo a uma cena de cinema. Na crônica “Ludus Divinus”, esse fator pode ser observado com clareza:

Pons e Le Bouche, afinal encolerizados, atiraram-se furiosamente um contra o outro, Pons com a tática dos cachações para entontecer o inimigo, colando a cabeça à cabeça de Le Boucher. Era despedaçante. As mãos agarravam os músculos com ímpetos de rasgá-los, os braços enlaçavam os troncos como se fossem separar, uma vermelhidão tingia a atmosfera, e os dois lutadores com cada flexão de braço pareciam alucinar mais a galeria. Mas um urro rebentou, atroou, ecoou longe. Pons atirara ao chão o adversário. Enquanto o campeão do mundo fazia esforços para dominar, o tronco de Le Boucher foi-se erguendo devagar; firmando-se nos joelhos, nas pontas dos pés. A tentativa falhou. Caiu de novo, cruzou os braços em torno do pescoço, e como um titã erguendo um mundo, a cara vermelha escorrendo suor, o povo viu esse corpo vir surgindo até levantar-se de todo num supremo arranco... (Ibidem, p. 152,153)

João do Rio ensaia as técnicas que serão desenvolvidas no modernismo ao adotar alguns artifícios para o processo da escrita, como mostra o exemplo. O escritor incorpora e faz uso de elementos para criar uma aproximação entre o leitor e o texto, que, por sua vez, se tornará uma cena após a ativação

mente/imaginação. A pontuação, a sintaxe, as palavras escolhidas, o tempo verbal transportam o leitor para esta cena com direito a montagens, corte e outras técnicas cinematográficas.

O livro/filme é encerrado com uma espécie de carta de despedida ao leitor, como indica o próprio título – “Ao leitor” –, último artifício usado por João de Rio para fazer de sua obra um cinema sobre a vida carioca. Nesse espaço, o escritor reitera, pela última vez, a proposta do livro:

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 de fantasia e que nem sempre apanhou o bom para poder sorrir à vontade e que nunca chegou ao muito mal para não fazer chorar. A sabedoria está no meio termo da emoção. (Ibidem, p. 390)

É interessante observar a colocação do narrador em determinados trechos. Ao nomear as crônicas de fitas, ele reafirma a ideia do livro como cinema, o que o leitor leu ou viu foram fitas que são textos. Essa analogia colabora para edificar a ficcionalização, constituída pelas crônicas de 1908, e também pelas publicadas em outros anos distintos, como foi mostrado neste trabalho. Além disso, é possível notar a aproximação estabelecida entre crônica e cinema, quando o escritor revela que os fatos foram “apanhados por um aparelho fantástico”, isto é, pelo cinematógrafo. A crônica, assim como o “aparelho fantástico” registra a realidade observável no Rio de Janeiro de 1908, relatando o corriqueiro, os fatos do dia a dia. O trecho “a sabedoria está no meio da emoção” resume o sentido dessa última parte e do livro em si. O meio da emoção seria o natural, ou seja, a realidade observada, e foi desta maneira que as crônicas/fitas surgiram, posto que foram mediadoras dos fatos, também naturais, do ano de 1908. Nesse sentido, cabe ainda destacar que o apelo referente ao artifício próprio da arte fez do natural não apenas o documentado, mas a sua contaminação pelo ficcional – intenção clara a João do Rio no prefácio e na nota “Ao leitor”.

Palavras finais

À luz de McLuhan, Flusser e Chartier, a discussão teve como foco a questão do suporte e a noção de materialidade, pontos centrais para a comprovação de que o livro *Cinematographo: crônicas cariocas* não é uma mera transcrição da coluna homônima. Entendeu-se como a mudança de suporte altera os significados das crônicas, as quais nos jornais parecem estar mais ligadas ao cotidiano e no livro a uma proposta diferente: a cinematografia das letras.

A bem da verdade, a crônica de João do Rio, realmente, transcorre pela cidade, pela história, pelo jornalismo e pelo cinema. Nas páginas do livro, se afasta da efemeridade dos jornais. No novo suporte, submete-se apenas à linha condutora da obra, à organicidade interna do volume, ganha autonomia para ser o que autor desejar. Os fragmentos, outrora possuidores de significados distintos, se articulam construindo novos significados. Tornam-se filme, *cinematographo*.

ABSTRACT

From the analysis of texts published by João do Rio in newspapers, the purpose of this article is to investigate the issue of support in that author's work. Besides highlighting the conception of Materiality, the (non) sliding of chronic published in newspapers for book's pages questions the scholars insight about the composition of their productions that, according to them, would be a mere conglomerate of newspaper texts. Considering that the books are not a simple set of texts published in the columns and series, as it may seem at first glance, it is desired to achieve a question about the criteria adopted by the writer for the non insertion (and the insertion) of those texts in homonyms books. Thereby, it is revealed a conception of book that transcends the mere journalistic text and the mass culture, inasmuch as, with the change of support, the chosen chronic move away from the ephemerality of newspapers and become art. Thus, it is believed that it will be possible to study the organization of volumes and their relationship to the chronicles published in newspapers to find that the change of material support – from the newspaper to the book – change their meanings. KEYWORDS: Materiality; from newspaper to book; chronicle; João do Rio.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FELINTO, Erick. *Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. *João do Rio* / por Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não hermenêutico ou a materialidade dos meios de comunicação. *Cadernos do Mestrado/Literatura*, UERJ, n. 5, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. 20. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

RIO, João do. *As religiões no Rio*. Paris: Garnier, 1904.

_____. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

_____. *Os dias passam*. Porto: Lello & Irmão, 1912.

_____. *Pall-Mall Rio: o inverno carioca de 1916*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.

_____. *A alma encantadora das ruas: crônicas; organização Raúl Antelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: catálogo bibliográfico*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Edição, 1994.

SÁ, Simone Pereira de. Explorações da Noção de Materialidade da Comunicação. *Contracampo: Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação*, Niterói, v 10/11, 2004.

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

PERIÓDICOS

JOE. Cinematographo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1907-1910. Semanal.

JOSÉ, Antônio José. Pall-Mall Rio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1915-1917.

RIO, João do. As religiões no Rio, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1904.

_____. Os dias passam.... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1911.

NOTA

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Recebido em: 31 de maio de 2015

Aceito em: 10 de agosto de 2015