



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO**

**CAUÊ MARQUES**

**A CIDADE E O FLANEUR: O OLHAR DA CIDADE NA CRÔNICA URBANA  
DE JOÃO DO RIO**

Palhoça  
2010

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO**

**CAUÊ MARQUES**

**A CIDADE E O FLANEUR: O OLHAR DA CIDADE NA CRÔNICA URBANA  
DE JOÃO DO RIO**

**Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao curso de  
Comunicação Social – Jornalismo  
como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em  
Comunicação Social – Jornalismo.  
Orientadora: Prof. Msc. Raquel  
Wandelli Loth**

Palhoça  
2010

## **AGRADECIMENTOS**

Não são muitos os agradecimentos deste trabalho: o primeiro deles é direcionado aos meus pais, Vlademir e Mara, pelo apoio pessoal e financiamento destes quatro anos de curso.

Outros cinco agradecimentos são tão importantes quanto: Raquel Wandelli, professora e orientadora que, com coragem, abraçou este projeto; à minha banca que aprovou este trabalho com nota máxima e fez nele as necessárias correções, Helena Iracy dos Santos e Silvânia Siebert; Luiz Firmino Hames, cuja ajuda foi indispensável para a conclusão desta graduação; a todos os meus colegas de curso e professores da Unisul; e aos meus amigos pessoais, que sempre me apoiaram e continuam a me apoiar. Agradeço, de coração, a todos vocês.

## RESUMO

MARQUES, Cauê **A Cidade E O Flaneur: O Olhar Da Cidade Na Crônica Urbana De João Do Rio** 2010. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade do Sul de Santa Catarina – Campus Pedra Branca

Este trabalho é um trabalho interdisciplinar que visa unir a compreensão da crônica jornalística de João do Rio (através do texto “A Rua”) não apenas como produtora de sentidos da vida urbana do Rio de Janeiro do século XIX e início do XX, mas também como compreensão da unidade territorial reconhecida através do texto do cronista, bem como a compreensão do texto do autor como uma narrativa cinematográfica – uma narrativa documental, em específico. Foi utilizada como base metodológica para compreensão de tais propostas textos do autor alemão Walter Benjamin – em especial “O Flaneur”.

**Palavras-chave:** jornalismo, crônica, crônica jornalística, João do Rio, território, literatura, geografia cultural, cinema, documentário, Walter Benjamin, Flaneur, Modernidade

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>06</b>
<b>01. A Crônica Jornalística E A Crônica Da Cidade Como Geradora De Sentidos Sobre A Vida Urbana .....</b>	<b>11</b>
<b>02. João Do Rio: O Território E A Cidade A Partir Da Crônica .....</b>	<b>24</b>
<b>03. A Crônica E O Cinema: Possíveis Proximidades .....</b>	<b>35</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>43</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>45</b>

## INTRODUÇÃO

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto ou simplesmente Paulo Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 1881. Entretanto, não foi como Paulo Barreto que o escritor ficou conhecido. O nome com que assinava suas crônicas no jornal, João do Rio, deu-se em virtude da intimidade criada entre o autor e a cidade onde morava, o Rio de Janeiro. Como “João do Rio” assina sua primeira crônica no jornal *Gazeta de Notícias*, no fim de 1903 no início da carreira (Raul Antelo, in RIO, 2008). Junto com Machado de Assis e Lima Barreto, Paulo Barreto completa a trinca da prosa urbana brasileira do início do século XX.

O romancista foi também contista, jornalista, dramaturgo, cronista, conferencista e ensaísta e levou a derrubada dos limites entre reportagem e crônica literária às últimas instâncias, inovando a crônica jornalística brasileira da época. Sua vida e sua obra se confundem com a cidade que ele fez objeto e personagem de toda sua obra, vasculhando-a textualizando-a em seus múltiplos aspectos. Frequentando todo tipo de evento público, de importantes recepções presidenciais a centros espíritas dos subúrbios e rodas de samba nas favelas cariocas, João do Rio se misturou à multidão para descrever a rotina da marginalidade da época. Como afirma Raul Antelo (in RIO, 2008, p. 07):

Na obra de João do Rio, a cidade não é simples espaço ou cenário de transformações. Ela é capital – a capital federal – representação babélica e monumental da ideologia republicana no auge do seu poder. Assim sendo, nessa sua cenografia moderna, a rua define a abertura, não só simbólica, mas física, em perspectiva, de corredores flanqueados por edifícios laterais, cujas fachadas, a rigor, não mais delimitam volumes fechados e particulares (os do casarão ou palacete), mas superfícies que, aos poucos, circunscrevem espaços vazios e abertos.

O Rio de Janeiro passou por diversas mudanças ao longo da segunda metade do século XIX. A Proclamação da República, em 1889, a onze anos da mudança do século, trouxe consigo uma série de transformações que trouxeram como prioridade imperativa para os governos federal e municipal o empreendimento de um forçoso processo de modernização inspirado no modelo da principal capital europeia da época, Paris. A idéia de uma nova ordem urbana

traria profundas mudanças sociais, culturais e políticas para uma cidade que foi, até a década de 1950, o epicentro dos acontecimentos sociais e políticos do Brasil.

É possível postular que a primeira grande mudança desse processo tenha sido a destruição de um dos maiores cortiços do Rio de Janeiro, à época, o Cabeça-de-Porco, que possuía mais de quatro mil habitantes e localizava-se no centro da cidade. O prefeito Barata Ribeiro, em janeiro de 1893, leva abaixo o cortiço. Os jornais da época noticiam o fato com relativo alarde, e a remoção do cortiço, sob motivo de higienização, torna-se símbolo e marco da reforma urbana carioca do século XIX. Entre os anos 1903 e 1906, o governo de Pereira Passos, com carta branca do governo federal, destruiu - numa operação denominada *Bota-abaixo* - mais de 1.600 cortiços espalhados pela capital federal, além de ter realizado o alargamento da principal avenida do Centro do Rio de Janeiro, a avenida Rio Branco, em um projeto similar ao da construção da avenida Champs Eliseè, em Paris. Necessário lembrar também que em 1904, em virtude da implementação de uma política de controle sanitário (um dos principais problemas do Rio de Janeiro), estoura a Revolta da Vacina, movimento popular contra a vacinação da varíola e febre amarela implementado pelo médico Oswaldo Cruz, sob tutela dos governos federal e municipal.

Sendo o jornal o veículo que se consolidou durante o século XIX e início do XX como veículo majoritariamente popular, aqueles que o faziam desempenhavam papel fundamental na construção da narrativa urbana, como lugar de atribuição de sentido para a vida cotidiana dessa cidade que atravessa delicadas transformações.

Proveniente do francês, a expressão *flaneur* foi apropriada por Walter Benjamin<sup>1</sup> para desenvolver, a partir da obra de Charles Baudelaire, o conceito de homem moderno que caminha pela cidade experimentando-a. São os desdobramentos do conceito de *flaneur* presentes em Benjamin e a sua concepção de história os nortes metodológicos desta pesquisa, focada na relação

---

<sup>1</sup> Conceito desenvolvido por Benjamin no texto “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, que segue na bibliografia deste.

desses paradigmas teóricos com a narrativa de João do Rio. O autor alemão, de fortes influências marxistas e materialistas históricas, desenvolve a idéia de que, na crônica, apesar da fragmentação da história, não escapam ao cronista, detalhes que passam despercebidos dos historiadores das metanarrativas oficiais. Nas palavras do próprio Walter Benjamin<sup>2</sup>

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.

A crônica urbana de João do Rio encontra abrigo em Walter Benjamin em virtude de o autor, um *flaneur* nos moldes do Baudelaire proposto por Benjamin, tratar cada experiência como única e, portanto, parte da história que não pode ser perdida.

Sendo um cronista que agia como o típico *flaneur*, João do Rio apresentava-se como observador e participante dessa metrópole em gestação e nas suas crônicas descreve, com intensidade de foco, o que é ser cidadão em uma capital que atravessa, em seu tempo, transformações diversas. O autor e sua obra fazem-se então, memória do Rio de Janeiro em transformação.

O que é o Rio de Janeiro na crônica de João do Rio? De que maneira esse jornalista, que circulava entre os mais distintos ambientes da cidade – desde as rodas da aristocracia republicana até os terreiros de macumba das insurgentes favelas – observava e registrava o cotidiano carioca transformando-o em memória? Qual a importância da crônica de João do Rio para a produção de um sentido desta cidade que se modernizava? Que tipo de narrativa ele constrói e com que recursos estilísticos elabora sua concepção de cidade. E como os fios da tecitura narrativa se emaranham com a tecitura das ruas, vias, avenidas da cidade? Que cidade João do Rio desenha e escreve em suas crônicas? E como suas

---

<sup>2</sup> Extraído do texto “Sobre o Conceito da História” disponível na internet no endereço: <http://rae.com.pt/wb2.pdf>

linhas poéticas se emaranham nas linhas da vida urbana, da forma que propõe Deleuze<sup>3</sup> ao tratar das relações entre as linhas da literatura e o traçado da vida.

É sabido da importância do texto jornalístico enquanto registro e tentativa de descrição de um fragmento do tempo e da construção de sentidos. Essa construção de sentidos fica clara quando há no autor também a participação (caso de João do Rio) e não apenas a observação e descrição do fato, que costuma ser expediente do jornalismo. Como lembra Medina (2003, p. 74):

A construção social dos sentidos acontece na rua, no cotidiano e na oratura cujas marcas de estilo revelam a poesia dos cantadores anônimos. Ao relacionador de vozes e gestos cabe coletar esses textos, ligá-los e partilhar os sentidos da produção intertextual.

A crônica de João do Rio encontra-se nessa descrição apresentada por Cremilda Medina. Tem na visão do autor e na sua participação seus pontos mais fortes, desenvolvendo no texto uma linguagem acessível, distante da costumeira linguagem rebuscada dos escritores da mesma época, apegados à tradição do período romancista pela qual era influenciada ainda por boa parte da produção literária.

Outras motivações apresentam-se como possíveis desdobramentos para este trabalho. Primeiramente, a análise da crônica de João do Rio como parte da construção do imaginário urbano do Rio de Janeiro que se transformava. Em segundo lugar, a ligação da crônica do autor enquanto descrição para os espaços da época.

Uma revisão bibliográfica em algumas das principais bases de dados da internet e de bibliotecas aponta para uma escassez de estudos que tratem especificamente das crônicas jornalísticas de João do Rio enquanto parte e registro do urbano carioca do início do século XX. O presente texto busca contribuir com os trabalhos que problematizem as relações entre obras literárias, geografia, cinema e jornalismo, em especial um texto de João do Rio, denominado

---

<sup>3</sup> Reflexão proposta por Gilles Deleuze no texto Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, resenhado por Ovídio Abreu Filho no link: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000200008&script=sci_arttext)

Acesso em: 27 de setembro de 2010 as 14:00

*A Rua*. O trabalho é estruturado em três capítulos: um primeiro, que apresenta um breve histórico da crônica de João do Rio e uma análise da mesma como geradora de sentidos da cidade do Rio, um segundo capítulo que apresenta uma análise das relações espaciais encontradas em João do Rio e um último, que sugere de que maneira *A Rua* pode ser entendido como uma obra cinematográfica.

## 01. A CRÔNICA JORNALÍSTICA E A CRÔNICA DA CIDADE COMO GERADORA DE SENTIDOS SOBRE A VIDA URBANA

*Este primeiro capítulo aborda a crônica enquanto gênero jornalístico, buscando fazer uma reconstituição do seu histórico, tanto conceitual, necessário para o entendimento do gênero, quanto o histórico brasileiro da crônica. Dessa forma, contextualiza a crônica de João do Rio enquanto parte do processo de reconhecimento das mudanças da forma e do cotidiano urbano do Rio de Janeiro à época da escrita do texto A Rua, parte da coletânea A Alma Encantadora das Ruas, principal obra de Paulo Barreto e objeto deste trabalho.*

Para o início de uma arqueologia do conceito de crônica, pode-se dizer que as palavras sempre foram, ao longo da história, uma maneira de o homem demonstrar as suas formas de organização social. É através das palavras que são fixados padrões, sentidos, normas e leis que são nortes e limites das organizações humanas. A palavra crônica guarda, etimologicamente, relações intrínsecas com a noção de tempo na cultura ocidental, como demonstra Massaud Moisés:

Do grego Cronikos, relativo a tempo (chrónos) pelo latim chronica, o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica.<sup>4</sup>

Nota-se que a palavra crônica liga-se, intimamente, à idéia do tempo cronologicamente determinado. Sob esse prisma simbólico, todo e qualquer acontecimento narrado só será legítimo se apresentar-se dentro da cronologia dos acontecimentos da sociedade.

Entretanto, a crônica terá, nesta primeira etapa, nenhuma autonomia para incitar reflexões acerca dos acontecimentos – “Situada ente os anais e a História,

---

<sup>4</sup> Extraído de **A Criação literária** – Prosa de Massaud Moisés.  
Disponível online em: <http://www.scribd.com/doc/458324/Massaud-Moisés-A-criacao-literaria-prosa-rtf>  
Acesso em 18 de setembro de 2010.

limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los” (MOISÉS, 2010).

A princípio, a crônica tinha apenas a função de ser um texto que narrasse de maneira breve os acontecimentos em torno de um fato. Não tinha como objetivo definir os elementos do processo de enunciação nem caracterizá-los. Como aponta Wellington Pereira (2004, p. 16):

Os vários significados da palavra crônica avançam para além do ethos. A “crônica”, em sua origem, será uma narrativa na qual vários discursos se manifestarão. Mas a primeira noção básica sobre o exercício do cronista está ligada diretamente às relações que as formas narrativas mantinham com o tempo, visto em etapas sucessivas de ações dos indivíduos e depois caracterizado por uma anunciação de eventos presos a ciclos históricos.

Como afirma o autor baiano, era a crônica, na sua origem, um texto que buscava apenas “colocar no papel” acontecimentos datados. A crônica estava ligada à definição social e histórica do tempo nas sociedades. É importante assinalar que esse processo buscava apenas expor os fatos acontecidos em ordem cronológica, e não caracterizá-los, interpretá-los ou mesmo buscar nos mesmos reflexão – “tarefa” que viria a caber à crônica posteriormente.

Observa-se que, da maneira como nasceu, a crônica enquanto parco relato de acontecimentos apresenta uma objetividade muito vã, o que tornaria mais dificultosa sua compreensão, uma vez que a noção de tempo torna-se bastante díspar de uma sociedade para outra. Entretanto, é com o objetivo simples de relatar os fatos que a crônica atravessa os séculos e aproxima-se dos historiadores europeus do século XII, assumindo duas principais características: relato histórico e/ou ficção literária (PEREIRA, 2004), sempre com o objetivo de reproduzir no seu conteúdo a relação do homem com o tempo.

A “inserção” de ares literários na tradição da crônica amplia o seu significado e dá à crônica uma nova roupagem. A utilização de textos literários na relação narração x tempo coloca a crônica em um patamar onde não apenas organiza os acontecimentos de maneira cronológica, como também inova na

maneira de relatar esses mesmos acontecimentos. O cronista, a partir desse primeiro cruzamento com a literatura, encontra uma maneira de adaptar o texto da crônica e os acontecimentos cronológicos que se sucedem à quaisquer normas sociais e tradições culturais. É possível dizer, a partir dessas observações, que a crônica torna-se relativamente mais livre a partir do encontro com a narrativa literária.

A transição do termo crônica entre a narrativa ficcional literária e a história alcança novos significados durante a passagem dos séculos até tornar-se melhor definida a partir da renascença:

A partir da renascença, o termo crônica cedeu vez à história, finalizando, por conseguinte, o seu milenar sincretismo. Não obstante, o vocábulo ainda continua a ser utilizado, no sentido histórico, ao longo do século XVI. (MOISÉS, 2010)

Entretanto, a idéia de crônica enquanto relato histórico no século XVI encontra outro imbróglio. Durante o século XVI a crônica assume outro papel, forjando suas principais características por conta de outro gênero literário que surge no período: o ensaio.

Criado pelo escritor francês Michel Montaigne, a partir de sua obra *Essais*, o gênero ensaio aborda não apenas a relação entre história e ficção, mas possui uma especificidade: diferente do que propunha a crônica, o ensaio realizava uma interpretação dos fatos e de suas funções para a sociedade. Ao criar um novo gênero literário, Montaigne inicia um texto que propunha um não-acabamento, uma constante busca pela continuidade do saber ou domínio do assunto. Como aponta Peter Burke<sup>5</sup> acerca da criação de Montaigne:

Assim, todas as nossas convicções são provisórias, todos os nossos escritos são uma forma de pensar em voz alta, todas as nossas figuras mentais são esboços carentes de infinita modificação. Montaigne, que escolheu como mote pessoal a pergunta "o que sei?", encontrara a forma perfeita não somente para levar a melhor sobre os censores, mas

---

<sup>5</sup> “Um Ensaio sobre ensaios” de Peter Burke disponível online na página <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=redacao/teoria/docs/ensaio>  
Acesso em: 20 de setembro de 2010 as 14:00

também para expressar sua particular visão de mundo. (...) Porém essa própria forma pessoal transformou-se gradualmente num gênero literário, e, como ocorre tantas vezes na história das idéias, de Cristo a Calvino, Marx e além, muitos discípulos divergiram de seu mestre quando acreditavam seguir seu exemplo. O termo "ensaio" passou a significar não somente um escrito de dimensões reduzidas, mas também um escrito ligeiro e possivelmente superficial, uma expressão de opinião que não se baseia em pensamento rigoroso nem pesquisa extensiva, uma discussão de um tópico que pode parecer trivial, um estudo fácil de ler e também fácil de escrever, produzido para uma determinada ocasião, como uma coluna de jornal, sem muita esperança de ser lembrado uma semana mais tarde.

Acerca do ensaio, é importante também trazer de Afrânio Coutinho (1996, p. 118) a reflexão de que

A essência do ensaio reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas. O estilo do ensaio é muito próximo da maneira oral, ou do pensamento que é captado no próprio ato ou momento de pensar, tal como ocorre em Montaigne, Pascal ou Thomas Browne. É o estilo que marcha a passo com o pensamento que traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra.

Existe aí uma delimitação necessária à possível diferenciação entre a crônica e o ensaio. Apesar de ambos flertarem com a ficção literária e trazerem no seu conteúdo fragmentos ou relação com o tempo, a crônica, diferente do ensaio, busca pela completude das idéias – neste primeiro momento. O ensaio, tomado após a sua criação como gênero respeitado, buscava a valorização de uma linguagem mais popular e acessível, característica que a crônica custou a adquirir. Pereira (2004, p. 19) nos lembra que:

O caráter informal do ensaio e a busca da valorização da linguagem coloquial, dentro da tradição encetada por Montaigne, fazem com que alguns autores, de acordo com seus estudos desta forma de expressão tão cultuada no século XVI, voltem a empobrecer uma relação de significados existentes para definir a crônica.

Com o passar dos anos, a importância dada ao ensaio torna um gênero literário “menor” a crônica, que se faz uma espécie de acessório do ensaio.

Entretanto, essa “vantagem” do ensaio em relação à crônica acaba por afastar ambos os gêneros e definindo-os de certa forma: apesar de copiar a fórmula e estrutura do ensaio, a crônica não possui uma preocupação específica do ensaio, que é a busca pela “verdade” e o cunho científico, assum um texto mais solto e liga-se ainda mais com a ficção. Essa compreensão da crônica em detrimento do ensaio perdura até o século XIX.

A partir do século XIX o conceito de crônica é revisado e torna-se distinto do que já vinha sendo desenvolvido. A agitação que caracterizou esse século atinge também o ambiente literário. A crônica passa a refletir a ânsia de modernização imposta pelo ritmo das transformações da época: deixa de reproduzir a estrutura do ensaio, aproxima-se definitivamente da retórica literária, busca uma nova unidade textual para a crônica. Novamente Pereira (2004, p. 23) aponta que:

A partir do século XIX, a crônica abandona a fidelidade a um tempo historicamente determinado; passa a enfatizar as relações fragmentadas do mundo moderno, cujo modo de compreensão não tem como instrumento apenas o código literário. O cronista procura entender a nova ordem de enunciação imposta pela sociedade industrializada.

Nota-se que a vida moderna, imposta pela nova sociedade industrial do fim do século XIX, atinge também a literatura e, assim, a maneira como a crônica passa a ser vista nesse novo contexto. Acerca do processo de modernização, Marshall Berman (2008, p.11) define modernismo “como qualquer tentativa feita por mulheres e homens modernos no sentido de se tornarem não apenas objetos, mas também sujeitos da modernização”. Especificamente sobre esse assunto, é importante assinalar, como nos lembra Maria Helena Pereira Dias, sobre a óptica weberiana do processo de modernização<sup>6</sup>, que

Por modernização social podemos entender, através de Weber, a diferenciação da economia com o advento da economia capitalista, que supõe a existência da força de trabalho formalmente livre, a organização

---

<sup>6</sup> Extraído de “Pelos Sendas da Modernidade”, texto incluído no ensaio virtual **Encruzilhadas de um labirinto eletrônico**.

Disponível em <http://www.unicamp.br/~hans/mh/contexto.html>

Acesso em 23 de setembro as 15:00

racional do trabalho e da produção, o cálculo contábil e a utilização técnica de conhecimentos científicos, características a que se deve a expansão das nações capitalistas dos séculos XIX e XX com suas metrópoles industriais, meios de comunicação e fontes de energia, bem como o estabelecimento do poder da burguesia capitalista proprietária dos bens. Por modernização cultural Weber nos faz entender a dessacralização e a racionalização das visões de mundo e sua substituição por esferas axiológicas diferenciadas, até então embutidas na religião: a ciência, a moral e a arte.

A autora tange nesse fragmento uma importante discussão: a chegada da modernidade traz uma nova maneira de compreensão do tempo. A sociedade industrial em que está inserida a crônica (e os textos de João do Rio) passa pela transformação do tempo em fragmentação associada ao tempo do trabalho e ao ritmo do capitalismo. A crônica passa por uma fase de transformação, uma vez que a característica, que até então lhe era necessária, de ser uma tentativa de captura do tempo, torna-se dificultosa para o cronista que vive numa sociedade que se transforma a passos largos. E o “flerte” da crônica com a literatura torna-se ainda maior no momento em que essa transformação acontece.

Com o advento dos romances e folhetins nos jornais cariocas do fim do século XIX a crônica passa a estabelecer uma relação temporal não ligada à datação de seu conteúdo ou da captura do tempo textualmente, mas à relação de periodicidade, uma vez que passa a ser atrelada ao jornal como nota de rodapé.

A intenção literária da crônica trouxe com isso uma abordagem mais livre para o desenvolvimento de textos distintos. É desse período folhетinesco a produção de alguns dos principais títulos da literatura brasileira – publicados aos poucos, em fascículos, em jornais da época. Sodré aponta que (1977, p. 330) “como literatura e imprensa se confundiam, então, as repercussões no periodismo eram inevitáveis”. Acontece que, sendo o jornal um espaço puramente atrelado a tradições burguesas, o folhetim (e junto com ele, a crônica) exerce uma função de reproduzir as práticas dessa camada social, como aponta Walter Benjamin (1985, p. 40,):

As criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária. Como o folhetim, a poesia se submeterá. Todos

esses produtos estão a ponto de ser encaminhados ao mercado enquanto mercadorias.

É possível entender que, em termos práticos, os folhetins eram uma maneira da camada social estabelecer relações de poder e manutenção social. A princípio um gênero que se desenvolvia o folhetim passa a perder força com o avançar do século XIX. O gênero estabelecera uma maneira de narrar própria daquele tempo, que acompanhava uma sociedade industrial a pleno vapor, mas que foi aos poucos sendo substituído pelo surgimento da linguagem do romantismo. Para Wellington Pereira (2004, p. 38)

Em sua relação com o jornalismo do século XIX, o folhetim só adquire 'personalidade' no interior da linguagem dos jornais dessa época, a partir de 1850, quando passa a divulgar os pressupostos teóricos do Romantismo

O romantismo surge para afirmar a crônica enquanto uma maneira inovadora de se realizar literatura. A crônica busca, com o passar do século, ampliar suas relações com o leitor, visto que o cronista procura se afirmar no jornal como parte dessa nova estética, trazida junto com o romantismo – é por vias deste período literário que o jornal torna-se o principal canal de comunicação e reprodução social da burguesia industrial que se formava no país. Nesse sentido, é importante lembrar-se de Sodré (1976, p. 186) quando este afirma que

As profissões liberais, a imprensa, o meio estudantil e o mundo feminino, entretanto, no amplo quadro urbano, vão oferecer as primeiras condições, como público para o advento da mudança singular na literatura brasileira. Nesse quadro urbano, ainda precário em suas linhas, ainda indefinido em suas manifestações, é que o romantismo vai encontrar ressonância, vai penetrar a fundo.

A crônica encontra nesse novo campo do romantismo um terreno fértil para a produção e desenvolvimento de novas maneiras narrativas e a possibilidade de expansão enquanto meio literário – é através da crônica que muitos escritores iniciam a sua carreira literária. É o caso de Paulo Barreto, João do Rio.

Apesar de, em um primeiro momento, a crônica ser necessariamente confundida com um texto puramente opinativo (PEREIRA, 2004 e SODRÉ, 1976), passa a estabelecer uma relação com o leitor que se encontra retratado nos textos publicados por autores como João do Rio, Lima Barreto e Machado de Assis. Wellington Pereira (2004, p. 45) faz uma observação importante acerca da crônica brasileira: “Os cronistas se anteciparam ao processo de construção da reportagem: observam o cotidiano e dele retiram a matéria-prima para seus textos”.

É possível afirmar, então, que a partir desse ponto a crônica brasileira se estabelece como um gênero literário, sempre com características que foram ligadas historicamente ao gênero (como a relação com o registro do tempo, periodicidade e texto direto), entretanto, com a formação de um público, burguês neste início, que consumia tal texto e estabelecia com os escritores uma relação. Ao longo dos anos a crônica torna-se gênero consagrado na literatura brasileira, sempre através das publicações em jornais e periódicos, com grande sorte de cronistas bem sucedidos – além dos já citados, deste primeiro momento, existem ainda os posteriores à essa primeira formação da crônica, como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino entre outros de igual importância.

É importante ressaltar, neste ponto do trabalho, que o texto *A Rua*, de João do Rio, não foi uma crônica publicada em jornal, ao contrário de grande parte da obra do autor, mas sim uma crônica editada em livro pelo próprio João do Rio no ano de 1908. O histórico recém-apresentado localiza a crônica enquanto texto fundamental para a formação do autor João do Rio, cronista urbano e narrador dos acontecimentos do Rio de Janeiro em transformação, entre o fim do século XIX e o início do XX. Foi através da crônica que João do Rio se estabeleceu como autor e por isso é importante contextualizá-la para compreender a trajetória e os traços do cronista presente em *A Rua*.

A partir da perspectiva do antropólogo Darcy Ribeiro (2006 p. 177-190), a formação do Brasil é, essencialmente, urbana. Mesmo com um passado latifundiário, o Brasil sempre teve uma ligação forte com um “centro administrativo” localizado em uma grande cidade – Lisboa, quando colônia, e após a fundação,

nossas grandes cidades, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro etc. Para o antropólogo, cada uma dessas cidades possuía, em determinado fragmento de nossa história uma função administrativa: a Bahia, em um primeiro momento, escravista; São Paulo durante o período de forte industrialização do fim do século XIX; Recife que foi ornada pelos holandeses, entre outros exemplos de grandes cidades brasileiras. Ao Rio de Janeiro, entretanto, sempre coube um papel *especial*: foi, após instituição da coroa, capital do império e da posterior república – “cargo” que ocupou até meados do século XX, quando Juscelino Kubitschek materializa com as curvas de Niemayer a moderna Brasília.

Entre todo a período da cidade do Rio de Janeiro enquanto capital, especificamente o período entre o fim do império e o início da república – coincidente com a transição para o século XX – apresenta-se crucial para a compreensão da cidade, em plena profusão de mudanças estéticas, sociais e urbanas. Os novos padrões impostos por uma classe – a aristocracia carioca, ligada diretamente à coroa – são a principal matéria prima de João do Rio para suas crônicas, e a *A Rua* é o fruto mais representativo do João do Rio observador, *flaneur*, que descreve como era o principal espaço de encontro e vivência coletivo da época, a rua. Em outro trabalho<sup>7</sup>, lembro a importância da rua para o cotidiano carioca da época com a seguinte passagem:

Percebe-se um aumento populacional no Rio de Janeiro nos anos que logo antecedem a República. Alguns fatores contribuíram para o aumento da população; a abolição, em 1888, aumentou o número de cidadãos (que antes, pela condição de escravos não eram contabilizados pelos censos). Estes novos libertos aumentaram o número de mão-de-obra barata o que fez com que alguns dos trabalhadores da atividade cafeeira migrassem para a cidade do Rio de Janeiro. Estes dois fatores levaram a um outro, terceiro, que era o acúmulo de pessoas em ocupações mal remuneradas e/ou desempregadas. **A partir daí, alguns problemas sociais começam a tomar corpo, como a criação de novos cortiços, o aumento da**

---

<sup>7</sup> MARQUES, Cauê **Território E Literatura: O Território No Rio De Janeiro Em Três Romances Do Fim Do Século XIX**

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Geografia pela Universidade Estadual de Santa Catarina. Disponível online no link: <http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000D/00000D4A.pdf>  
Acesso no dia 27 de setembro de 2010 as 14:00. Segue nas referências deste trabalho. Grifos meus.

**criminalidade e do número de pessoas ocupando as ruas – o que causou o encontro das classes mais abastadas com as classes empobrecidas.**

O Rio de Janeiro atravessava um período de modernização: negava a sua forma urbana em detrimento a mudanças impostas pelo padrão europeu de cidade moderna da época centrado em Paris. Os prefeitos Barata Ribeiro e Pereira Passos, com a destruição dos cortiços e as novas e largas avenidas remodelaram o espaço do Rio de Janeiro (ABREU, 1987), que aliados a outros fatores – fim da escravidão, migração, aceleração industrial, fim do regime imperial – colocam novos tipos a conviver nas ruas cariocas. João do Rio, como lembra Walter Benjamin (1989, p. 188), coloca-se com o texto *A Rua* na figura do *flâneur* que experimenta o que o autor alemão chama de *banalização do espaço*:

“O fenômeno da banalização do espaço” é a experiência fundamental do *flâneur*. Como ele também se mostra, sob outra perspectiva, nos interiores da metade do século, não se deve rejeitar a hipótese de que o florescimento da flânerie ocorra na mesma época. Por força desse fenômeno, tudo o que acontece nesse espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca ao *flâneur*: o que terá acontecido em mim?

As primeiras linhas do texto de João do Rio (2008, p.28, grifos meus) aparecem para ratificar o proposto por Benjamin. Nelas, o autor carioca apresenta a rua como o espaço coletivo por excelência, já incorporado a esse ritmo moderno da cidade a se transformar:

Eu Amo A Rua (...). Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, **mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua.** É este mesmo sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas.

João do Rio apresenta a rua como um espaço íntimo do cidadão que se encontrava agora no âmago de uma metrópole em gestação. Em artigo sobre a

obra do cronista carioca, Marcos Guedes Veneu<sup>8</sup> aponta um fato importante ligado à maneira como o cronista (d)escreve a cidade:

O Rio de Janeiro pintado por João do Rio, apesar da exatidão dos detalhes, antes de ser uma cidade específica é Cosmópolis, reflexo de todas as outras grandes cidades

Ao longo do texto, João do Rio apresenta uma rua que além de sua íntima companheira, aparece como coração pulsante do Rio de Janeiro e das grandes cidades (2008, p.29). O fato de utilizar exemplos de metrópoles da Europa, ou uma comparação com a outra capital maior da América do Sul, Buenos Aires, denota uma preocupação do autor em apresentar no texto traços do processo de engrandecimento pelo qual passava a capital da República:

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benarés ou em Amsterdão, em Londres ou em Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria.

No intuito de tornar este espaço – a rua – que é o centro de sua atenção nesta crônica, ainda mais vivo diante do leitor, João do Rio a trata como uma entidade viva. A comparação da rua enquanto um organismo vivo (2008, p.30) aproxima o leitor do sentimento de cumplicidade que o *flaneur* possui com este recorte do espaço urbano:

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.

---

<sup>8</sup> **O Flaneur e a Vertigem**, texto de Marcos Guedes Veneu.  
Disponível online em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_MarcosGuedesVeneu\\_O\\_flaneur\\_e\\_a\\_vertigem.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MarcosGuedesVeneu_O_flaneur_e_a_vertigem.pdf)  
Acesso em 27 de setembro de 2010 as 14:00  
Segue nas referências deste.

A “humanização” da rua cria um vínculo entre o *flaneur* e o espaço onde ele habita. Sobre o ato de flanar, novamente o autor entra em sintonia com Walter Benjamin: apresenta ele mesmo um conceito de flanar que vai ao encontro da reflexão do autor alemão sobre a proposta do que seria a *flanerie*. Dialogam aí os dois autores:

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flandar? Flandar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flandar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite (...) (RIO, 2008 p. 31)

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente (...). Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 1989 p.186)

Percebe-se, por esse encontro, a importância do tipo urbano que representa o *flaneur* para ambos os autores: a experimentação do espaço urbano representado pela rua; espaço de vivência coletiva, promotor do encontro de diferentes classes em um Rio de Janeiro imerso em profundas mudanças sociais. Colocando a rua no centro das mudanças ocorridas no Rio de Janeiro à época, Maurício de Abreu (1987, p.60) deixa clara a importância da mesma para novo espaço capitalista que surgia no início do século XX: a introdução de dois dos principais agentes de transformação da forma urbana do Rio de Janeiro, à época, intervinham justamente na rua:

A transformação da forma urbana visava sobretudo resolver as contradições que ela apresentava. (...) Era preciso criar uma nova capital, um espaço que simbolizasse concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo. Nesse sentido, o rápido crescimento da cidade em direção à zona sul, o aparecimento de um novo e elitista meio de transporte (o automóvel), a sofisticação tecnológica do transporte de massa que servia às áreas urbanas (o bonde elétrico), e a importância cada vez maior da cidade no contexto

internacional não condiziam com a existência de uma área central ainda com características coloniais.

É possível notar no texto de Paulo Barreto traços claros de um autor que presenciava as mudanças de sua cidade – e, por sua relação íntima com o espaço urbano, apresentava também traços de preocupação com as mudanças que se delineavam no horizonte do novo Rio de Janeiro do século XX. Na introdução da edição da coletânea *A Alma Encantadora das Ruas* (que inclui o texto *A Rua*), Raul Antelo (2008, p. 7) observa que

Nessa sua cenografia moderna, a rua define a abertura, não só simbólica mas física, em perspectiva, de corredores flanqueados por edifícios laterais, cujas fachadas, a rigor, não mais delimitam volumes fechados e particulares (os do casarão ou palacete), mas superfícies que, aos poucos, circunscrevem espaços vazios e abertos.

Dessa forma, a partir da observação de Antelo, é possível notar uma “preocupação” de João do Rio em romper com os espaços privados – descritos nesse fragmento pela figura dos casarões e palacetes – e privilegiar a ambientação e a vivência da rua, e dos espaços públicos.

Na leitura de *A Rua* é possível notar ao longo de toda crônica a relação intimista entre o escritor e o espaço em que se situa, movimenta-se e descreve. Existe no texto de João do Rio uma aparente vontade de apropriar-se da cidade através da flânerie – a apropriação desse espaço público que é a rua aproxima o leitor da realidade vivida pelo autor do texto, tornando a leitura e a proximidade com o local onde se desenvolve a crônica uma experiência mútua. O autor carioca, através de uma crônica de ritmo fluido, transforma a rua da capital em processo de modernização em um espaço palatável para o leitor – e torna-se, através do texto e do ato de flânar pela cidade para descrevê-la, parte do processo de reconhecimento e significação do Rio de Janeiro do início do século XX. Especificamente o processo de apreensão do(s) personagem(s) pelo cenário será foco do próximo capítulo deste trabalho.

## 02. JOÃO DO RIO: O TERRITÓRIO E A CIDADE A PARTIR DA CRÔNICA

*Este segundo capítulo ocupa-se em tratar, especificamente, da relação espacial encontrada no texto A Rua, excerto de A Alma Encantadora das Ruas.*

A expressão *relação espacial* ajuda a compreender a maneira como o personagem principal do texto, o narrador João do Rio, descreve e situa-se dentro do cenário – a cidade do Rio de Janeiro durante a mudança dos séculos XIX e XX. Ao mesmo tempo em que constitui com o cenário uma relação de vínculo, o narrador transforma a cidade em definição e demarcação de território.

A utilização de recortes espaciais dentro do estudo de crônicas jornalísticas e outras formas de narrativa é melhor compreendida e contextualizada pela ciência geográfica, em especial, a ramificação denominada geografia cultural. Com o propósito de se aproximar do cenário afeto à narrativa de João do Rio, buscamos constituir um passeio histórico pelo Rio de Janeiro no recorte de tempo que atravessa as crônicas de Paulo Barreto.

A aproximação, antes tímida, entre o significado de obras literárias no estudo de conceitos e o recorte do espaço tem diminuído com o avanço das pesquisas na área da geografia cultural nos últimos anos. Entretanto, a utilização de obras literárias jornalísticas com esse propósito mostra-se ainda mais escassa: poucos são os estudos que trabalham com a análise, contextualização e importância do espaço em obras jornalísticas. Tratando a crônica como um gênero híbrido, que transita entre o jornalismo e a literatura, esta análise busca harmonizar as duas áreas – jornalismo e geografia – por meio da conexão literária. A leitura interdisciplinar, nesse caso, busca não só o engrandecimento de ambas as áreas, como a consolidação de estudos em uma nova direção.

É preciso, para o início de uma compreensão do texto de João do Rio, compreender a cidade do Rio de Janeiro e seus espaços em transformação. Tendo sido a principal cidade do império e capital até a metade do século XX, o Rio assume uma importância que interfere na obra de João do Rio: seu porte

político torna o ambiente de transformação na emergente metrópole vital para o desenvolvimento de um espaço propício para a “criação” de João do Rio enquanto *flaneur*.

Mesmo com a sua importância histórica e crescimento ao longo dos anos é apenas no século XIX que a cidade do Rio de Janeiro começa a apresentar uma forma urbana e a estrutura capitalista típica, com uma sociedade estratificada em classes. A maneira como a cidade se “espalhava” no litoral trazia problemas sérios em termos estruturais, como a ocupação urbana de áreas de mangue que foram secando vagarosamente ao longo dos séculos XVIII e XIX, e a criação de bairros distantes de sua instalação central que eram denominados de “sertões”, em um primeiro momento. A cidade ostentava também um quadro típico de uma sociedade escravocrata, com muitos habitantes ainda escravos. Esse quadro gerava uma cidade com um quadro urbano que refletia sua estrutura social. Sobre esse aspecto, Maurício de Abreu (1987, p. 35) assinala:

Era também uma cidade em que a maioria da população era escrava. Quase que uma cidade de mercadorias. Poucos eram os trabalhadores livres, e reduzidíssima a elite administradora/militar/mercantil que lhe dirigia política e economicamente. A falta de meios de transporte coletivo e as necessidades de defesa faziam com que todos morassem relativamente próximos uns aos outros, a elite local diferenciando-se do restante da população mais pela forma – aparência – de suas residências do que pela localização das mesmas.

Durante o decorrer do século XIX, entretanto, percebe-se uma modificação bastante grande tanto na forma quanto no conteúdo da cidade. A vinda da família real na metade do século traz para a sociedade carioca uma classe social até então inexistente – uma aristocracia monárquica. Com isso, traz também novas necessidades de estrutura urbana para o Rio, que buscam atender a essa nova classe e à nova configuração social. A independência política do Brasil e o início do ciclo do café criam uma nova fase econômica que trouxe, além da prosperidade financeira, um grande número de trabalhadores livres, nacionais ou estrangeiros. Com o tempo, novos investimentos de empresas estrangeiras passam a mudar o formato urbano da cidade. Essas empresas investem, nesse

momento da cidade, em estrutura urbana como transporte público ou fornecimento de gás.

Percebe-se então que até pouco depois da primeira metade do século XIX o Rio de Janeiro convive com duas lógicas econômico-sociais que são extremamente distintas: de um lado a base escravista da cidade e de outro a introdução de processos capitalistas, que incluem trabalhadores assalariados, investimentos externos e geração de mercados de consumo. Esses elementos se chocam com a estrutura primal estabelecida no Rio de Janeiro.

É possível afirmar que a grande mudança no espaço urbano do Rio de Janeiro no século XIX ocorre no ano de 1870.

A partir deste ano a estrada de ferro D. Pedro II aumenta significativamente a quantidade de trens e linhas que seguem para o subúrbio da cidade – tornando o espaço de habitação e uso industrial maior. Neste mesmo ano existe a sincronia entre os trens instalados pelo governo e os bondes que alimentavam os principais bairros da cidade. Esse fato traz conseqüências para a estrutura social que se encontra na cidade. O geógrafo Maurício de Abreu (1987, p.34) aponta novamente que:

Em nível de forma-conteúdo, é a partir dessa década que o sistema escravista, mola-mestra da produção nacional, entra definitivamente em colapso, caminhando celeremente para a sua superação, mas detonando, ao mesmo tempo, forças importantes de estruturação urbana, que marcariam profundamente a cidade

Os trens e bondes que ajudaram a expandir a cidade cumpriram também uma importante função social no espaço carioca da época de suas instalações. Antônio Candido (1992, p. 84), lembra que “outro aspecto digno de atenção nas crônicas da virada do século é o fato de construírem múltiplas metáforas da ordem” e, sobre os bondes, finaliza “dentre elas, destacando-se sem dúvida aquela que utiliza o bonde como alegoria do progresso”.

Era pelas rodas dos bondes que a sociedade carioca da época distanciava-se de seus ares coloniais. Uma cidade com estruturas que remetiam a

formas bucólicas – cinco freguesias unidas por um centro comercial-funcional junto ao Paço Imperial – não poderia, sob a perspectiva dos governantes e, logo depois, da população, continuar a ser uma capital atrasada em relação aos grandes espelhos europeus. Fala-se de Paris, principalmente, de onde vinham as principais novidades em termos de consumo e comportamento. E os bondes ajudaram a diminuir a distância sócio-espacial da capital da coroa portuguesa na sua maior colônia de suas possíveis correspondentes no velho mundo. Meios de transporte comum em cidades européias, os bondes implantaram em um Rio de Janeiro relativamente bucólico um ritmo diferente de sentir o espaço da cidade – um ritmo *moderno*<sup>9</sup>. Sobre a expansão que era apoiada pelos bondes, assinala Elisabeth von der Weid<sup>10</sup>.

No último quartel do século XIX, o Rio de Janeiro passou a ser o principal centro comercial e financeiro do país. Durante a década de 1880, intensificou-se o estabelecimento de indústrias, principalmente têxteis, nos arrabaldes distantes do centro, como Laranjeiras, Botafogo, Jardim Botânico, Gávea, Tijuca e Andaraí. No velho centro e na chamada Cidade Nova, que se expandia no caminho de São Cristóvão, cresceu o número de pequenas oficinas de artesanato e manufaturas, sobretudo depois da proclamação da República (...). A região transformou-se em densa zona industrial. O Rio de Janeiro crescia em ritmo vertiginoso, em função das levas de imigrantes e do êxodo rural, sobretudo depois da abolição da escravatura, em 1888. Entre 1872 e 1890, a população urbana praticamente dobrou, passando de 274.972 a 522.651 habitantes, o que correspondeu a um aumento de 90% em dezoito anos. Dez anos depois, a cidade já tinha 691.565 habitantes, e em 1906 atingia 811.444. Era a única cidade no país com mais de 500 mil habitantes, sendo que as duas outras principais cidades, São Paulo e Salvador, tinham na época pouco mais de 200 mil. O crescimento populacional dos anos 1880 correspondeu principalmente a uma entrada de população rural, vinda das fazendas de café da Província do Rio de Janeiro, que começavam a perder a produtividade, até o êxodo em massa nos últimos anos da década, com o final da escravidão.

---

<sup>9</sup> Para Berman (2007, p. 24) ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”

<sup>10</sup> Dados extraídos do texto **O Bonde Como Elemento de Expansão do Rio de Janeiro** de Elisabeth von der Weid, disponível online no endereço: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB\\_ElisabethvonderWeid\\_Bonde\\_elemento\\_expansao\\_RiodeJaneiro.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf)

Mulato, vindo de uma família burguesa, Paulo Barreto assiste às transformações desta cidade estratificada e em constante transformação. Tendo estudado e iniciado muito cedo a carreira de jornalista, é através de suas crônicas nos jornais da época que Paulo Barreto observa esta que era a maior cidade do país mudar diariamente de forma, configuração social e hábitos. Atitude típica do *flaneur*, que observa a cidade através de suas caminhadas e do seu contato com as mais íntimas experiências e lugares de todas as classes sociais, o texto de João do Rio traz com riqueza traços que auxiliam a compreender os territórios gerados por essas novas transformações de um Rio de Janeiro febril. A intimidade territorial de João faz do autor carioca uma fonte ímpar para a compreensão da construção espacial carioca da mudança de século que, possivelmente, mais trouxe ao país consequências político-sociais. Como o próprio João (2008, p. 48) escreve nestas linhas:

Se a rua é para o homem urbano o que a estrada foi para o homem social, é claro que a preocupação maior, associada a todas as outras idéias do ser das cidades, é a rua. Nós pensamos sempre na rua. Desde os mais tenros anos ela resume para o homem todos os seus ideais, os mais confusos os mais antagônicos, os mais estranhos, desde a noção de liberdade e difamação – idéias gerais – até a inspiração de dinheiro, de alegria e de amor, idéias particulares.

No excerto acima, percebemos algumas das preocupações de João do Rio em salientar o significado e mesmo a necessidade da rua para os que vivem em um ambiente urbano. Essa necessidade do autor em demonstrar a rua como um organismo vivo, um personagem que à parte do cotidiano do cidadão é o que denota uma preocupação do autor em territorializar o espaço que descreve. Encontramos no mesmo trecho outros indícios de leitura territorial: *Nós pensamos sempre na rua. Desde os mais tenros anos ela resume para o homem todos os seus ideais (...)*. Uma intimidade demonstrada, segundo o próprio autor, com a idéia de que a rua pertence a esse cidadão participante, fazendo parte, a rua, de sua criação.

Mas o que é um território? E como ocorre o processo de territorialização? – ou seja, como podemos identificar no excerto acima traços de um possível

território criado? É aí que enfocamos o uso da geografia, ciência que tem como cerne de suas investigações o espaço e seus mais variados recortes – entre eles, um de vital importância para a compreensão das relações humanas, o território.

Intimamente conhecido como um dos conceitos mais “práticos” da ciência geográfica, a idéia de território remete, sumariamente, à noção de território como uma linha que nos determina até onde ir – uma idéia de clausura. Expressões como “o território nacional” ou o “território da cidade” povoam o imaginário da época como a única definição de território existente.

Embora essa suposição não esteja completamente equivocada, a idéia de definição territorial não se limita apenas à linha das divisas políticas de um país nas figuras de um Atlas. O geógrafo Milton Santos explicita<sup>11</sup>, acerca da idéia de território que:

Vivemos com uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados. É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida.

Dessa citação pode-se abstrair a preocupação epistemológica do autor em tratar o território de maneira que seja compreendido a partir do seu uso e de sua função para determinado grupo social.

Um autor que dialoga com a idéia de definição a partir do uso do território é o carioca Marcelo Lopes de Souza. Para o autor carioca, “todo espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder é um território, do quarteirão aterrorizado por uma gangue de jovens até o bloco constituído pelos países membros da OTAN”. (2001, p.11). A perspectiva de compreensão do território a partir de relações de poder é um dos prismas pelos quais pode ser enxergada a estreita relação entre o *flaneur* João do Rio e as ruas da cidade que explora e

---

<sup>11</sup> Extraído de O Retorno do Território. Acesso online em: <http://www.scribd.com/doc/4799802/o-retorno-do-territorio-milton-santos-clacso>

observa. Ainda nas palavras de Souza, “em qualquer circunstância, o território encerna a materialidade que constitui o fundamento mais imediato de sustento econômico e de identificação cultural de um grupo”. (2001, p. 108, grifos meus). A identidade cultural daqueles que utilizam um território e dão vida a ele leva a outro conceito, escolhido para ser utilizado como parâmetro neste estudo: a idéia de território para a geografia cultural.

A geografia cultural trabalha com uma perspectiva territorial similar à apresentada por Marcelo Lopes no que diz respeito à idéia de identificação territorial.

É possível compreender o conceito de território para a geografia cultural através de três processos que levam a um quarto. O primeiro é o processo de *reconhecimento* do território. Por reconhecimento, entende-se a memorização de imagens concretas e apreensões visuais, sobretudo que permitam ao indivíduo saber se o mesmo já esteve em determinado lugar ou não. Reconhecer é, essencialmente, um processo individual.

O segundo processo é o de orientar-se. Diferente do processo de reconhecimento, a orientação requer métodos muito mais abstratos: saber, por exemplo, utilizar o sistema de estruturação e apreensão do espaço já utilizado por outras sociedades anteriores. Como lembra Claval (2007, p.189): “as relações do indivíduo com o espaço fazem parte dos primeiros aprendizados culturais e não cessam de se desenvolver. Reconhecer-se e orientar-se são procedimentos indispensáveis a todos”.

O terceiro processo constitui a nomeação dos lugares. O batismo e o reconhecimento do espaço por terceiros através da perspectiva daquele que primeiro reconheceu e orientou-se nesse território é de fundamental para a geração de memórias acerca do território, memórias que auxiliam na fixação de um território. A fixação ocorre quando há um **território instituído**, ou seja, quando ele já é, diante de determinado grupo social, entendido como um espaço recortado e consolidado para tal grupo. É possível perceber a proximidade de João do Rio com o seu território instituído logo nas primeiras páginas quando o autor afirma:

Eu amo a rua. (...) É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amar o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua.

É na figura do flaneur, porém, que o autor demonstra maior aproximação com a rua, seu território declarado. É possível traçar um paralelo entre a maneira como João do Rio insere a figura do flaneur como o verdadeiro “desbravador” da rua com a maneira como Walter Benjamin entende a figura do flaneur como o mais perfeito estereótipo do homem citadino que sobrevive nas grandes metrópoles. Perseguindo esse modo de reconhecer a cidade e ao mesmo tempo orientar-se por ela, dando-lhe nomes e formas, é possível estabelecer um diálogo entre ambos:

É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos de flaneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. É fatigante o exercício? (RIO, 2008 p. 31)

Na figura do flaneur prefigurou-se a do detetive. Para o flaneur, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto. (BENJAMIN, 1989, p. 219)

Tanto para um, quanto para outro, a figura do flaneur está no centro da questão territorial suscitada pelo texto: traz em questão o personagem que desenvolve maior vínculo com a rua, espaço utilizado pelo autor. Entretanto, o excerto de Benjamin traz uma imagem diferenciada, ao entender o flaneur enquanto uma função a ser cumprida por determinado agente social.

Em outro trecho interessante de O Flaneur, Walter Benjamin explica como o deambulante das ruas exerce essa função através do jornalismo – profissão de Paulo Barreto, explicitamente inserido nesse contexto – de maneira a estar

inserido em uma lógica capitalista (a mesma lógica capitalista que transformava a cidade de João do Rio):

A base social da flânerie é o jornalismo. É como flâneur que o literato se dirige ao mercado para se vender. No entanto, não se esgota, com isso, de forma alguma, o aspecto social da flânerie “sabemos – diz Marx – que o valor de cada mercadoria é definido através de seu quantum de trabalho materializado no seu valor de uso através do tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção (...) O jornalista se comporta como flâneur, como se também soubesse disso. O tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de sua força específica de trabalho é, relativamente, elevado (Walter Benjamin 1989, p.225)

Por outro lado, João do Rio encarava a flânerie sem a pesarosa função de se inserir dentro de um sistema econômico. Entende a flânerie como uma atividade necessária para a vida da cidade e dessa maneira encaixa-se melhor como personagem atuante neste território que é a rua da cidade moderna. O flâneur de João do Rio não é capitalizado, como o é o flâneur de Benjamin:

O flâneur é ingênuo quase sempre. Pára diante dos rolos, é o “eterno convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história de cada rua, de cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe da história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio (RIO, 2008, p.32)

E com essa intimidade de território estabelecido afirma sua relação íntima com a rua em um trecho logo adiante:

E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. (RIO, 2008, p. 33)

Uma vez já clara para o leitor a proximidade territorial de João do Rio com as ruas de sua cidade, o autor entra a pinçar exemplos de como a população dessas ruas – famílias pequeno-burguesas em ascensão econômica, ainda em vias de substituição definitiva da força escrava – é também participante do processo de construção deste território:

Por que nascem elas? (as ruas)

Um belo dia aterra-se um lameiro e aí está: nasce mais uma rua. Nasceu para evoluir, para ensaiar os primeiros passos, para balbuciar, crescer criar individualidade. Os homens têm no cérebro a sensação dessa semelhança, e assim como dizem de um rapagão:

- Quem há de pensar que vi este menino a engatinhar?

Murmuram:

- Quem há de dizer que esta rua há dez anos só tinha uma casa? (RIO, 2008, p. 33)

Próximo da conclusão de *A Rua*, João do Rio insere a rua ainda como palco dos principais acontecimentos sociais da cidade através do diálogo:

- Ponho-o no olho da rua! – brada o pai ao filho no auge de sua fúria

Aí está a rua como expressão maior da calamidade

- Você está em casa, venha para a rua se é gente!

Aí temos a rua indicando sítio livre para a valentia substituir o campo de torneio medieval.

- É mais deslavado que as pedras da rua!

Frase que se exprime uma sem-vergonhice inconcebível.

- É mais velho que uma rua!

Conceito talvez errado porque há ruas que morrem moças. Às vezes até a rua é a arma que fere e serve de elogio conforme a opinião que dela se tem.

- Ah! Minha amiga! Meu filho é muito comportado, já vai à rua sozinho...

- Ah! Meninas! O filho de d. Alice está perdido! Pois até anda sozinho na rua!

E a rua, impassível, é o mistério, o escândalo, o terror... (RIO, 2008, p. 45)

É, enfim, possível perceber a relação do autor com a rua de sua cidade em transformação – o Rio de Janeiro, inserido na lógica capitalista moderna. Os trechos pinçados levam ao entendimento de um reconhecimento territorial por parte do autor-ator da crônica escolhida, de forma que esta ponte entre a relação espaço-texto torna-se bastante visível com uma leitura mais apurada. Nota-se o entrelaçamento da crônica jornalística com a geografia cultural através do estudo territorial em obras literárias, presente nesta última. Dessa forma, o próximo capítulo se ocupará em investigar as diferentes formas narrativas – cinematográfica, poética entre outras intertextualidades – presentes e legíveis em João do Rio.

### 03. A CRÔNICA E O CINEMA: POSSÍVEIS PROXIMIDADES

*Este terceiro capítulo propõe proximidades entre a crônica de João do Rio e o cinema enquanto forma narrativa*

A utilização de um objeto tão amplo como a narrativa cinematográfica suscita um recorte que ajude a compreender algumas proximidades entre o texto da crônica jornalística e a narrativa cinematográfica. Dessa forma, o texto *A Rua* de João do Rio pode ser lido e compreendido como uma forma documental do cinema. Perseguem-se aqui as perspectivas de documentário possivelmente encontradas em um texto que, como já observado, apresenta-se tão íntimo e próximo do seu objeto.

A crônica – e o jornalismo em si - e o cinema são meios distintos de contar histórias. Em termos tradicionais, contar histórias é uma maneira de levar a cultura adiante. Contar histórias é algo que permeia tanto a comunicação cotidiana como as grandes histórias ficcionais. Nas palavras de Rogério Luz (2002, p. 81), “a função narrativa está no centro do que se pode chamar de cultura, com sua capacidade de provocar uma experiência de tempo cuja densidade é a do presente que acolhe o passado e promete um futuro (...)” O entrelaçamento dessas duas formas de narrativa na crônica de João do Rio é o cerne deste capítulo do trabalho.

De início, observam-se as similaridades básicas entre os dois objetos propostos, grosso modo: o cinema e a crônica. A primeira observação possível é o fato de, tanto o cinema quanto a crônica surgirem no fim do século XIX como formas de arte modernas – e em veículos modernos (o jornal e o projetor). Sobre o pertencimento da crônica à modernidade Antônio Candido (1992, p. 77) anota especificamente sobre a crônica carioca que “são muitas as invenções que povoam o cotidiano dos cariocas na virada do século XIX para o século XX. A crônica, na sua acepção moderna, é uma delas”. Walter Benjamin (1985, p.80), por sua vez, compreende o caráter moderno do cinema a partir da observação de que é a primeira forma de narrativa que exclui o público de saber a sua forma de

feitura por completo, embora por sua especificidade seja também a primeira que chama atenção para o caráter engenhoso e tecnológico da sua elaboração:

A realização de um filme oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permite excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete (...) A natureza ilusionística do cinema está no resultado da montagem.

Ao reduzirmos a análise de pontos em comum para o texto *A Rua*, de João do Rio, e o gênero *Documentário*, dentro do cinema, é possível encontrar em ambos semelhanças que fazem com que a crônica do autor carioca seja passível de transformação em um *documentário* sobre o Rio de Janeiro de sua época. É preciso, porém, entender um pouco mais a fundo sobre a linguagem documental dentro do cinema.

O gênero “documentário” é frequentemente tido como um objeto “em cima do muro” entre o campo do jornalismo e do cinema. Apesar de possuir uma metodologia similar à de uma vídeo-reportagem – passa pelas fases de pesquisa, roteiro, busca por fontes, apuração e edição de material bruto – o documentário possui um ponto que o distingue da reportagem, ao menos da usual: ao passo que esta, tradicionalmente tende a buscar “respostas” sobre determinado assunto, o documentário instiga sobre esse mesmo assunto e move-se pela dúvida.

Em que documentários diferem de outros gêneros cinematográficos? Estudioso dessa linguagem, o americano Bill Nichols (2005, p. 47) compreende que “se o documentário fosse uma reprodução da realidade, teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente”. E continua: “Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos”. É possível julgar uma reprodução a partir da sua fidelidade ao original. Entretanto, julgamos uma representação mais pelo seu poder de convencimento, do conhecimento que oferece ou a partir da qualidade de sua produção (Nichols, 1997). É possível afirmar, portanto que nossa expectativa é muito maior em relação às representações do que às reproduções.

Nichols (1997, p. 42) compreende que não é possível estabelecer para o documentário uma definição “pura”:

O documentário como conceito ou prática não ocupa um território fixo. Não mobiliza um inventário limitado de técnicas, não aborda um número estabelecido de temas e não adota uma taxonomia conhecida em detalhe de formas, estilos ou modalidades. O próprio nome, *documentário*, deve constituir-se de um modo muito similar ao mundo que conhecemos e compartilhamos. A prática documental é o lugar de oposição e troca.

Essa mesma característica faz do documentário uma narrativa singular dentro do cinema que aborda o mundo sob sua referência de “real” ou cuida de assuntos não-ficcionais que nos tangem. Sobre esse aspecto, Nichols (2005, p. 17) entende que:

Porque abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventura, melodrama etc). Eles são baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público.

Sobre o documentário, o mesmo autor (NICHOLS, 2005, p. 93) apresenta uma observação pertinente para a compreensão da sua forma:

Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas estas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso que dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém. Existe uma história de como e por que ele foi feito. Essa história é, com freqüência, mais pessoal e idiossincrática nos documentários e no filme de vanguarda do que no longa-metragem comercial.

A partir desse último comentário de Nichols, buscam-se algumas aproximações possíveis entre o gênero documentário e a crônica *A Rua*. A primeira, e um tanto mais evidente, é uma relação em comum entre crônica e cinema, mas, desta vez, específica para o texto de João do Rio: existe, a partir da

narração própria do autor, que não impõe distância do objeto narrado (“Eu amo a rua”), uma relação análoga a do cineasta com o filme e com o público. A proximidade constitutiva da narrativa com o objeto a ser documentado, conforme abordado nos capítulos anteriores, é o que a caracteriza e a faz mais facilmente e possivelmente adaptável ao formato documentário – e esse ponto será abordado logo adiante.

Nichols contribui com essa discussão ainda quando caracteriza o documentário por trazer ao público/espectador uma aproximação de cunho pessoal e idiossincrática. As formas narrativas do documentário e de João do Rio demonstram que, para ambos, é necessário que o autor não esteja distante do ocorrido na obra – ou seja, para os dois objetos, a proximidade “joga a favor”, cria meios de que a história seja narrada de forma a contá-la com maior facilidade e fluência, diferente do cinema ficcional ou da crônica ficcional.

Assim, a crônica de Paulo Barreto pode ser compreendida de maneira documental a partir do momento em que o leitor coloca-se como acompanhante da narrativa do autor. E se coloca como acompanhante a partir do que ele descreve e observa. Estando em primeira pessoa, a crônica *A Rua* apresenta um texto largamente descritivo, a par, portanto, com a narrativa de um documentário.

Com texto direto, a crônica de Paulo Barreto apresenta diversos momentos de aproximação com o personagem que trazem à tona sua versatilidade documental. A partir dos excertos a seguir proponho a discussão de como é possível entender *A Rua* como um elemento cinematográfico, tomando como base o princípio de que os trechos formam uma linguagem possível de ser compreendida enquanto imagem. Na maneira como o texto se encontra originalmente, pode-se vislumbrar um roteiro de documento visual.

Logo no início do texto destaca-se um excerto do que seria a introdução deste documentário da obra de Barreto (RIO, 2008, p. 28, grifos meus), no momento em que efetua a apresentação do objeto documentado e produz uma primeira aproximação com o mesmo:

**Eu amo a rua.** Esse sentimento de natureza toda íntima **não vos seria revelado por mim** se não julgasse, e razões não tivesse para julgar,

que este amor assim absoluto e assim exagerado é **partilhado por todos vós**. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que como a própria vida, resiste às idades e às épocas.

Já nessa introdução é possível notar que o autor convida o espectador (se buscamos perfazer aí uma leitura cinematográfica) a conhecer o objeto que se pretende documentar e faz com que esse espectador aproxime-se desse objeto. Dessa forma, de acordo com a leitura de Nichols (2005), já existe um entrelaçamento dentro da “fôrma” cineasta e filme e público.

Logo a seguir, o autor inicia uma série de comparações para situar ao espectador o objeto em questão de acordo com sua grandeza – espacial ou mesmo simbólica:

A rua é um fator da vida, das cidades, a rua tem alma! **Em Benarés, ou em Amsterdão, em Londres ou em Buenos Aires**, sobe os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. **Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para a outra.** (RIO, 2008, p.29)

Após essa primeira “apresentação” rica de movimentos, de detalhes e analogias, o autor parte para a criação de um personagem que habite o seu objeto e o cenário em questão – a rua carioca do fim do século XIX. Antes, porém, termina por dar vida ao espaço no qual seu personagem transitará:

**A rua nasce, como o homem**, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece arquejante soluço. (RIO, 2008, p. 30, grifos meus)

Apresenta, logo a seguir, seu personagem, o *flaneur*.

**A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano**, em cada detalhe, em cada praça (...). Essas qualidades nós as conhecemos vagamente. Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser **aquele que chamamos flaneur**, e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar. (RIO, 2008, p. 31, grifos meus)

Após apresentar o personagem, o autor descreve de que maneira o personagem se apropria desse espaço, como uma espécie de complemento da rua da metrópole:

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! **Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir**, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. **Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população**, admirar o menino da gaitinha ali da esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas (...) (RIO, 2008, p. 31 grifos meus)

Feita a apresentação do *Flaneur*, volta à descrição do objeto, a rua, dando ao texto os contornos de um documentário roteirizado. Nos excertos a seguir, João do Rio (2008, p. 33) torna a instigar o leitor-espectador acerca do objeto documentado. No primeiro trecho o faz questionando motivos que levam aos moldes de instituição das ruas do Rio de Janeiro, e no segundo trazendo exemplos de como essa rua é importante para o funcionamento da cidade.

**Por que nascem elas? Da necessidade de alargamento das grandes colméias humanas, dizem.** Mas ninguém o sabe. Um belo dia, alinha-se um tarrascal, corta-se um trecho de chácara, aterra-se um lameiro, e aí está: nasceu mais uma rua.

**A rua nasceu para evoluir, para ensaiar os primeiros passos, para balbuciar, crescer, criar uma individualidade.** Os homens têm no cérebro a sensação dessa semelhança e assim como dizem de um rapagão:

- Quem há de pensar que vi este menino engatinhar?  
Murmuram:

**- Quem há de dizer que esta rua, há dez anos, só tinha uma casa!**

Um cavalheiro notável, ao entrar comigo certa vez na rua Senador Dantas, não se conteve:

**- É impossível passar por aqui sem lembrar que a velhice começa a chegar. Quando vim da província esta rua tinha apenas duas casas** no antigo jardim do Convento, e eu tomava chopps no Guarda Velha a três vinténs!

A partir deste ponto, João do Rio observa, de maneira semelhante, ruas importantes para o desenvolvimento da cidade naquela época. Ao longo do texto cita ruas famosas da cidade, como a Rua do Ouvidor, a Rua do Comércio, a rua dos bondes, em Santa Teresa, a rua da Misericórdia, o largo São Francisco e a Praça da Concórdia. Nesse ponto o autor preocupa-se em detalhar o objeto a ser documentado, exprimindo os resultados de sua pesquisa – pesquisa empírica, uma vez que se coloca como explorador *in loco*, através do escopo do flaneur.

Dessa maneira, o autor conduz o público a um final onde explica todo o seu devaneio – o real objetivo roteiro proposto – em querer transformar a rua em um organismo vivo: dar vida ao objeto é a única forma de conseguir explicá-lo sob a luz da constante transformação, peça fundamental para o entendimento do Rio de Janeiro moderno que surgia à sua época. Suspende a narrativa, a partir da seguinte conclusão (ou anticonclusão), na medida em que mais convida para abertura do que fecha:

**Neste elogio, talvez fútil**, considere a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e faz-lo o seu perpétuo escravo delirante, **e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso. A rua tem um valor de sangue e de sofrimento: criou um símbolo universal.** (...) Todos acotovelam-se e vociferam aí, todos, vindos da rua da Alegria ou da Paz, atravessando as betesgas do Saco dos Alferes ou descendo de automóvel dos bairros civilizados, encontram-se aí e aí se arrastam, em lamentações, em soluços, em ódio à Vida e ao Mundo. Não procureis evitá-la! Jamais conseguireis! (RIO, 2008, p. 51)

Termina, dessa forma, por finalizar o documentário de maneira a justificar todos as miudezas que propõe ao longo do roteiro – muitas das quais obviamente, escaparam a este olhar.

No caminho desses breves trechos da obra de João do Rio percebe-se de que maneira *A Rua* pode ser concebida sob o prisma de uma leitura cinematográfica documental, uma vez que reflete, como um documentário projetado para tal fim, a maneira como o autor compreende e apresenta um determinado objeto, sem o objetivo de reproduzi-lo, mas de retratá-lo, gerando, em vez de respostas, mais reflexões e indagações acerca do assunto – cumprindo, assim, a função de arte documental.

## CONCLUSÃO

Após as leituras propostas neste trabalho, o texto *A Rua*, inserido na coletânea *A Alma Encantadora das Ruas*, de João do Rio, toma, na visão deste autor, uma nova direção.

Pensar a crônica jornalística carioca do século XIX passa a ser, após a conclusão deste trabalho, uma experiência que abarca, pelo menos, três novas perspectivas de leitura e entendimento do texto: a da compreensão de como a crônica de João do Rio pode ser entendida como um gerador de sentidos para a vida urbana carioca da virada do século XIX para o XX; a leitura de como é possível assimilar a crônica jornalística de Paulo Barreto como uma reflexão do espaço carioca à época de sua escrita; e uma última, na opinião deste autor, que compreende o texto de *A Rua* como uma forma de narrativa cinematográfica.

No que diz respeito à geração de sentidos para a cidade, é possível notar ao longo de toda crônica a relação intimista entre o escritor e o espaço em que se situa, movimenta-se e descreve. Existe no texto de João do Rio uma aparente vontade de apropriar-se da cidade através da *flanerie* – a apropriação desse espaço público que é a rua aproxima o leitor da realidade vivida pelo autor do texto, tornando a leitura e a proximidade com o local onde se desenvolve a crônica uma experiência mútua.

No que tange à possível reflexão sobre o espaço carioca, É, enfim, possível perceber a relação do autor com a rua de sua cidade em transformação – o Rio de Janeiro, inserido na lógica capitalista moderna. Os trechos pinçados levam ao entendimento de um reconhecimento territorial por parte do autor-ator da crônica escolhida, de forma que esta ponte entre a relação espaço-texto torna-se bastante visível com uma leitura mais apurada. Nota-se o entrelaçamento da crônica jornalística com a geografia cultural através do estudo territorial em obras literárias, presente nesta última.

E, no tocante à compreensão de *A Rua* como uma narrativa cinematográfica, percebe-se, após a leitura do texto, de que maneira *A Rua* pode ser concebida sob o prisma de uma leitura cinematográfica documental, uma vez

que reflete, como um documentário projetado para tal fim, a maneira como o autor compreende e apresenta um determinado objeto, sem o objetivo de reproduzi-lo, mas de retratá-lo, gerando, em vez de respostas, mais reflexões e indagações acerca do assunto – cumprindo, assim, a função de arte documental.

Partindo dessas observações, são possíveis ainda muitas outras, que não foram trabalhadas neste texto, mas que demonstram ser excelentes campos para aprofundamento acerca da linguagem da crônica – como, por exemplo, a leitura da escrita fluente de *A Rua* como uma forma de poesia.

Outra conclusão pertinente que pode ser atingida após a leitura deste trabalho é a de que a crônica jornalística de Paulo Barreto – e também de outros autores – muito explica sobre o Rio de Janeiro durante as suas transformações modernas. O entendimento do espaço urbano carioca torna-se mais claro após a leitura dos textos de *A Alma Encantadora das Ruas*.

Por fim, a associação feita, durante o percurso da leitura, com autores que trabalham o aspecto moderno do texto e da narração – em especial o alemão Walter Benjamin – tornam a crônica jornalística de João do Rio uma espécie de materialização da forma moderna no Rio de Janeiro e no Brasil da época. Sendo o jornalismo impresso do fim do século XIX e início do XX o terreno onde foi possível a vários autores cariocas compartilhar suas leituras da cidade e do espaço urbano, as transformações por que passou o Rio de Janeiro ficam, então, mais evidentes quando lidas no texto de João do Rio sob o prisma do *flâneur* benjaminiano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de **A Evolução Urbana do Rio de Janeiro** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987

ABREU FILHO Ovídio Resenha: **Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**  
Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000200008&script=sci_arttext)  
Acesso em: 27 de setembro de 2010 as 14:00

BENJAMIN, Walter **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** (tradução de José Martins Barbosa) São Paulo: Brasiliense, 1989

BENJAMIN, Walter **O Narrador in.: Obras Escolhidas**, São Paulo: Brasiliense, 1985

BENJAMIN, Walter **Paris, Capital do Século XIX** Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985

BERMAN, Marshall **Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BURKE, Peter **Um Ensaio Sobre Ensaio**  
Disponível em: <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=redacao/teoria/docs/ensaio>  
Acesso em: 20 de setembro de 2010 as 14:00

CÂNDIDO, Antônio **A Crônica: Gênero e Transformações no Brasil** São Paulo: Editora Unicamp, 1992

CLAVAL, Paul **A Geografia Cultural** Florianópolis: Editora UFSC, 2007

COUTINHO, Afrânio **A literatura no Brasil** Vol. 6 São Paulo: Global Editora, 1996

DIAS, Maria Helena Pereira **Pelas Sendas da Modernidade in: Encruzilhadas de Um Labirinto Virtual**  
Disponível em: <http://www.unicamp.br/~hans/mh/contexto.html>  
Acesso em: 23 de setembro de 2010 as 15:00

LUZ, Rogério **Filme e Subjetividade** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002

NICHOLS, Bill **Introdução ao Documentário** Campinas: Papyrus, 2005

NICHOLS, Bill **La Representacion de la Realidad** Barcelona: Paidós Ibérica, 1997

PEREIRA, Wellington **Crônica: A Arte do Útil e do Fútil – Ensaio sobre Crônica No Jornalismo Impresso** Salvador: Editora Callandra, 2004

RIBEIRO, Darcy **O Povo Brasileiro** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006

RIO, João do **A Alma Encantadora das Ruas: crônicas** Organização: Raúl Antelo, São Paulo: Companhia das Letras, 2008

SANTOS, Milton **O Retorno do Território**  
Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/4799802/o-retorno-do-territorio-milton-santos-clacso>

Acesso em 03 de novembro de 2010

SODRÉ, Nelson Werneck **História da Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976

SODRÉ, Nelson Werneck **História da Imprensa Brasileira** Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977

SOUZA, Marcelo José Lopes de. **O território: sobre espaço e poder**. Autonomia e desenvolvimento. In CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L.(Orgs.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.77-116.

MARQUES, Cauê **Território E Literatura: O Território No Rio De Janeiro Em Três Romances Do Fim Do Século XIX**  
Disponível em: <http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000D/00000D4A.pdf>

Acesso em: 27 de setembro de 2010 as 14:00

MEDINA, Cremilda de Araújo **A Arte de Tecer O Presente: Narrativa e Cotidiano** São Paulo: Summus, 2003

MOISÉS, Massaud **A Criação literária – Prosa**  
Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/458324/Massaud-Moises-A-criacao-literaria-prosa-rtf>

Acesso em 18 de setembro de 2010 as 14:00

VENEU, Marcos Guedes **O Flaneur E a Vertigem**  
Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_MarcosGuedesVenu\\_O\\_flaneur\\_e\\_a\\_vertigem.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MarcosGuedesVenu_O_flaneur_e_a_vertigem.pdf)

Acesso em: 27 de setembro de 2010

VON DER WEID, Elizabeth **O Bonde como Elemento de Expansão do Rio de Janeiro**

Disponível em: [http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_ElisabethvonderWeid\\_Bonde\\_elemento\\_expansao\\_RiodeJaneiro.pdf](http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf)

Acesso em 03 de novembro de 2011