

# JOÃO DO RIO E O *CINEMATOPHOTO*: PRIMEIRA MODERNIDADE LITERÁRIA E PRIMEIRO CINEMA

Adalberto MÜLLER\*

- **RESUMO:** Em *Cinematographo*: crônicas cariocas, João do Rio não apenas estabelece pela primeira vez nas nossas letras uma correlação técnica entre o trabalho do escritor e o do cinegrafista, mas situa o cronista carioca como um autor genuinamente moderno, pelo modo como observa a metrópole em formação a partir de técnicas modernas de observação similares às praticadas no primeiro cinema (*early cinema*).
- **PALAVRAS-CHAVE:** João do Rio. Literatura e cinema. Vida urbana. Tecnologia e percepção. Modernidade e modernismo.

A literatura produzida por João do Rio, em *Cinematographo*: crônicas cariocas (de 1908), acompanha de perto, como um documentário, a nova sensibilidade e o novo estado de coisas da primeira modernidade brasileira. Muito antes de 1922, a literatura de João do Rio já é moderna (e não pré-moderna), uma vez que é produzida sob influxo da vida urbana na metrópole em formação, e sente o impacto das novas tecnologias de transporte e de um novo sistema midiático-cultural (SCHMIDT, 2008). Ao mesmo tempo, o *Cinematographo* de João do Rio (ou Joe, como ele assinava a coluna de mesmo nome na *Gazeta de Notícias*) é testemunha **ocular**, mas também **sonora e vocal**, do surgimento da primeira metrópole moderna no Brasil, que se dá em torno das transformações urbanísticas implantadas no Rio de Janeiro a partir de 1903. Graças ao ímpeto modernizador de políticos como o prefeito Pereira Passos (engenheiro e urbanista), com o respaldo do presidente (paulista) Rodrigues Alves (que queria transformar o Rio numa vitrine de um Brasil moderno) e de engenheiros positivistas como Lauro Müller e Paulo de Frontin, realiza-se o “bota abaixo” da antiga cidade colonial, e rasgam-se avenidas (como a Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco), criam-se novas linhas de bonde e de trem, e ampliam-se os espaços culturais e boêmios da cidade. A Exposição Universal de 1908 coroa a imagem de um país que despertava de um sono secular, e mostra aos brasileiros uma nova cidade, que perde a alcunha de Cidade da Morte para se tornar a Cidade Maravilhosa. O projeto urbanístico – que lembra o de Haussmann em Paris – tinha por finalidade não outra coisa senão

\* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem. Niterói – RJ – Brasil. 22220-060 – adalbertomuller@gmail.com

transformar o cenário urbano em razão dos ideais republicanos a serviço do novo capitalismo industrial financeiro em formação:

O plano de 1903, que serviu de base à remodelação do Rio de Janeiro, sob a Prefeitura de F. Pereira Passos, representa, em comparação ao precedente, o reflexo urbano do projeto que a República trouxe consigo, ou seja, a reorganização da sociedade mediante a indução de uma sociedade formalmente moderna, isto é, capitalista, antes pelos efeitos na esfera da circulação, do que pelas causas na produção. Nesse sentido, as concepções deviam atender aos imperativos postos pelo novo sistema, ou seja: a reprodução da força-trabalho e sua divisão funcional em classes contida na fórmula “saneamento” [...] Tornar eficiente e rápido o sistema de transporte e de circulação seja de mercadoria seja de força-trabalho, contida na fórmula “melhoramento da viação urbana” [...] A indução da produção, base da riqueza, e a concentração de tal riqueza, augurado na fórmula “melhoramento e embelezamento”, atendia ao objetivo formal de oferecer uma fachada “desenvolvida”, moderna e segura ao país, “sendo a capital considerada como o país inteiro” (CHIAVARI, 1985, p.589).

Não é por uma razão fortuita que a coluna “Cinematographo”, assinada por João do Rio (Aliás, João Paulo Alberto Coelho Barreto), sob o pseudônimo Joe, tinha o nome dessa mais nova mídia óptica – um *optische Medium* (KITTLER, 2002). Digamos logo: o cinema, na literatura de Joe, aliás, João do Rio, não é um pretexto para outra coisa. Essa literatura já é cinema, ela já diz “eu sou cinema”. Como, aliás, toda a literatura realmente moderna que virá em seguida, pois na era da “reprodutibilidade técnica” todas as artes serão afetadas pela “perda da aura”, e mais ainda, pelo “inconsciente ótico” (*Optisches-Unbewusst*) descrito por Walter Benjamin (2002) em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, todas elas se transformam com o advento das *tecnoimagens* e da *tecnoimaginação* (FLUSSER, 2003). Estou querendo dizer, com todas as letras, que Joe (aliás, Paulo Barreto) não apenas incorpora o olhar cinematográfico, mas percebe as coisas como cinema, pensa como cinema e escreve como cinema. Por isso, aqui, agora, a relação literatura e cinema – ou cinema e literatura, não importa – seja tão **radical**, já que ela está na raiz do que se verá (e do que se lerá) no século moderno e também no século modernista. Tomada desse ângulo, a diferença entre o moderno em João do Rio e o modernismo de 1922 é apenas quantitativa, na medida em que o **olhar-cinema** (e o **ouvir-gramofone**) apenas se narrativizaram e se industrializaram mais e mais, entre 1908 e 1922. Mas é ainda o cinema e o gramofone que escrevem a nova literatura, uma literatura que “se escreve” intransitivamente, assim como “se grava” imagem e som.

O cinema nasce de um desejo crescente de capturar a aceleração e o movimento decorrentes das transformações nos meios de produção e consumo, bem como na alteração radical dos meios de circulação de mercadorias e pessoas

na alta modernidade. A partir da segunda metade do século XIX, na Europa, e em torno de 1900, no Brasil, a eletricidade, o vapor, o trem e o automóvel alteram profundamente a concepção de tempo e de espaço, e imprimem um novo regime perceptivo (CRARY, 1991; SCHIVELBUSCH, 1986). O cinema e o gramofone são as novas formas de “escrita” desse tempo acelerado. Mecanicamente, os 16 quadros por segundo do cinematógrafo e as 78 rotações por minuto do gramofone criam um novo sistema de comunicação, não mais simbólico, mas analógico (vivemos hoje num outro regime, muito mais complexo, o digital). O sistema analógico não se organiza em função da contemplação da imagem religiosa, muito menos em função da interpretação da palavra impressa, mas em função da circulação massiva e da recepção descentrada e anônima, que oferece múltiplos *inputs* e *outputs* ao sistema. No sistema analógico, já não podemos interpretar, no sentido clássico. O máximo que podemos fazer é desmontar os aparatos, abrir as “caixas-pretas”, de modo a revelar o sistema discursivo que lhe é subjacente. O sistema analógico é pós-hermenêutico. João do Rio bem percebeu isso. Em primeiro lugar, percebe que o cinema é a sucessão ininterrupta das “fitas”:

Com pouco tens a agregação de vários factos, a história do anno, a vida da cidade numa sessão de cinematographo, documento excellente com a excellente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter ideas. (RIO, 1909, p.v).<sup>1</sup>

“Agregação” corresponde ao que mais tarde, quando o cinema se domestica pela literatura – e perde a sua força analógica, tornando-se simbólico –, chamar-se-á de montagem. No regime da agregação, a mídia é a mensagem, isto é, ela chama a atenção para si mesma, para o regime de mostração. É daí que vem a força poética do “cinema das origens”:

O panno, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivella e ahi temos ruas, miseráveis, políticos, actrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triumphos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (RIO, 1909, p.vi)

Ao contrário do hermeneuta, que quer penetrar o texto em busca do “sentido”, *intencio autoris*, e acaba achando-se a si mesmo – “*Il lit le livre de lui-même*”, dirá Mallarmé da cena de Hamlet lendo um livro –, o espectador do cinematógrafo é um **hermenauta**, navegando entre imagens que desfilam e passam por suas retinas. Para ler o *Cinematographo*, precisamos, mais do que uma hermenêutica, de uma hermenáutica. Mas, dirão, as imagens estupidificam e emburrecem, exatamente porque não interpelam o exercício crítico da razão. De fato, mais do que interpelar, as imagens apelam. As imagens excitam. São

<sup>1</sup> Mantivemos a grafia original nas citações do livro de João do Rio.

excitantes. Elas correspondem, para o intelecto moderno, ao que os trens e automóvel correspondem para as pernas. Com elas, simplesmente, chega-se mais rápido. Do mesmo modo que elas chegam mais rápido. De modo que o “intelectual crítico”, sentado em sua escrivaninha, a compulsar velhos tomos e alfarrábios, não consegue pensar a 78 rotações por minuto e muito menos a 16 quadros por segundo:

Alguns esthetas de atrasada percepção desdenham do cinematographo. Esses esthetas são quase sempre velhos críticos anquilosados cuja vida se passou a notar defeitos nos que sabem agir e viver. Nenhum desses homens, graves cidadãos, compreende a superioridade do allivante progresso d’arte. O cinematographo é bem moderno e bem d’agora. Essa é a sua primeira qualidade. (RIO, 1909, p.vii)

A isso acrescenta o cronista que o cinematógrafo não é mais um avanço tecnológico entre outros, nem é resultante de outros avanços de priscas eras. Não, o cinematógrafo é diferente de tudo o que já se viu, não pode ser julgado por outros parâmetros que não os processos de modernização tecnológica de que faz parte.

Todos os generos de arte perdem-se no tempo distante. Todas as ciências têm Raízes fundas na negridão clássica das eras[...] O Cinematographo ao contrario. É d’outro dia, é extra-moderno, sendo como é resultado de uma resultante de um resultado científico moderno. (RIO, 1909, p.vii-viii)

Assim como Pereira Passos ia alargando e iluminando as avenidas do Rio – com os resultados científicos modernos de Lauro Müller e Paulo de Frontin – criando pontes – mas também expulsando uma horda de miseráveis para os subúrbios cariocas, diga-se de passagem –, assim quis Paulo Barreto (digo, Joe, digo, João do Rio) introduzir o cinematógrafo nas letras. A propósito, já que cito de viés o título de um livro muito conhecido, e talvez mais do que o livro (de João do Rio) que lhe deu origem ao título – refiro-me, é claro, ao livro *Cinematógrafo das letras*, de Flora Süssekind (1987) – não posso me furtar a fazer aqui um elogio e uma ressalva.

O livro de Flora Süssekind é pioneiro, no Brasil, do estudo do que ficou conhecido por aqui como “materialidades da comunicação”, e que, na Alemanha, é parte do campo da *Medienwissenschaft* e da *Medientheorie*. Devemos a esse livro de Flora Süssekind o primeiro estudo sistemático e bem fundamentado do impacto das tecnologias de comunicação sobre a literatura. Trata-se, para ela, acertadamente, digamos, de:

[...] sugerir uma história da literatura brasileira que leve em conta as suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação,

cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas (SÜSSEKIND, 1987, p.26).

Não vou me deter na polêmica do chamado “pré-modernismo”, que é mais uma polêmica de escola, mas num momento bastante específico do texto de Flora Süssekind, um momento que diz respeito apenas a João do Rio, e, mais especificamente, ao conceito de cinema que está em jogo no *Cinematographo*. No julgamento final que faz do *Cinematographo* e da prosa de João do Rio em geral, Flora Süssekind considera que o escritor carioca ainda adota uma atitude meramente imitativa em relação ao cinema, não sendo capaz ainda – como os seus companheiros de geração – de “enformar” seus textos a partir da técnica própria dessa nova mídia. Em outros termos, João do Rio vê o cinematógrafo do mesmo modo que vê a Exposição Nacional, como um “espectador encantado da *exhibitio* moderna” (SÜSSEKIND, 1987, p.25):

Diante dos novos maquinismos, a reação, meio no susto, numa primeira instancia, é, pois, de imitação. Não parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo técnico. É possível somente uma espécie de flirt rápido com ele. Situação que não seria, no entanto, exclusividade de Paulo Barreto. [...] Sem chegar, no período a estabelecer em geral ligações mais perigosas, com melhores resultados estéticos, com tais artefatos modernos (SÜSSEKIND, 1987, p.48).

Sob a égide da “reelaboração crítica” e do critério de gosto que caberia melhor aos estetas *fin-de-siècle* que a uma pesquisadora do seu talante, Flora Süssekind quer aniquilar em dois parágrafos o projeto central do *Cinematographo*. Mas o mais interessante é que a régua para julgar a o “flirt rápido” vem dada a seguir: “Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista” (SÜSSEKIND, 1987, p.48). Socorrendo-se dos modernistas de São Paulo, que fariam já uma “literatura-de-corte”, capaz de “dialogar maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção” (SÜSSEKIND, 1987, p.48), Flora Süssekind acredita que João do Rio teria ficado no limiar das transformações provocadas pelo advento do cinema. No entanto, sua concepção precisa ser revista a partir do momento em que se considera que há um outro cinema que não é ainda “modernista”, mas já é “bem moderno”.

A releitura do *Cinematographo* deve acompanhar necessariamente uma releitura do conceito de cinema que está em questão quando se fala de cinema nas letras. Ao que tudo indica, ao privilegiar corte e montagem, Flora Süssekind parece desconhecer ou desconsiderar os estudos de Tom Gunning e André Gaudreault sobre o que se chamava “cinema primitivo”. A nova historiografia do cinema vem mostrando desde meados dos anos 1980 – época em que Flora redige seu livro –

que o cinema do período 1895-1910 não era assim “primitivo”, assim como não era “mudo”. Nem atrasado, nem deficiente, o cinema desse período fazia parte do que se chamava “espetáculo de atrações”, que tinha regras de produção e de exibição muito diversas daquilo que entendemos normalmente por cinema. Em primeiro lugar, a noção de “corte e montagem” – que para muitos é a única forma de cinema, o cinema das origens apresentava uma sucessão de pequenos filmes organizados segundo padrões bastante variáveis (às vezes, o próprio projecionista definia a ordem dos filmes), que eram apresentados dentro de um contexto de espetáculo muito diverso do cinema atual. Era um cinema que privilegiava as “vistas” (quase fotografias animadas) em câmera fixa, sem cortes. O espetáculo consistia muito mais na quantidade e qualidade de “vistas” que eram exibidas, algumas com comentários e/ou acompanhamento musical. Desse modo, o cinema de então funcionava como uma enciclopédia visual, trazendo uma série de imagens distantes para um público cada vez mais curioso com o que se passava nos vários pontos do planeta. O cinema – como já vinham fazendo seus “predecessores” ópticos, como as lanternas mágicas e os panoramas – cria aquilo que em língua alemã se define pelo termo “*Fernweh*”, o desejo de ver países distantes (oposto a “*Heimweh*”, que traduzimos por saudade), que os meios de transportes e o turismo iriam tornar possível. Por outro lado, o cinema de atrações cria um novo conceito de espaço, relativiza as noções de próximo e distante. E ainda – e isso é importante para se entender as crônicas de João do Rio – criam uma maneira nova de olhar para a cidade, para múltiplos lugares e camadas sociais.

Algumas passagens do *Cinematographo* deixam clara essa mobilidade de pontos de vista, ou de “vistas”, semelhantes às criadas pelos estúdios de Thomas Edison ou dos irmãos Lumière, mas também lembrando os *travelogues*, gênero bastante comum de filmetes, que combinavam as vistas de lugares exóticos com comentários:

Há cerca de cem metros da estação do Sampaio fica o barracão. Quando saltámos ás 3 da tarde de um trem de suburbio atulhado de gente, iamos com o semi-assustado prazer da sensação por gosar. Era alli, naquelle barracão, que se cultivava o *sport* feroz das brigas de gallo (RIO, 1909, p.103).

Outro dia, ao passar pela rua do Lavradio, observei com pesar que em toda a sua extensão havia apenas três casas de *chopp* [...] Ha uns sete annos, a invenção partira da rua da Assembléa. Alguns esthetas, imitando Montmartre, tinham inaugurado o prazer de discutir literatura e falar mal do proximo nas mesas de marmore do Jacob. Chegavam, trocavam frases de profunda estima com os caixeiros, faziam enigmas com phosphoros, enchem o ventre de cerveja e estavam sufficientemente originnaes (RIO, 1909, p.129).

Eram dez horas da noite. Toda a praça parecia viver na estrídula iluminação do music-hall, uma iluminação violenta de lampadas electricas em candelaria

pelas duas faces e de holophotes escandalosos que investigavam e alanhavam a sombra do square de segundo em segundo. À porta, entre a entrada para o jardim e um bricoete estreito onde se installára o bilheteiro, a multidão acotovellava-se nervosa e febril (RIO, 1909, p.145).

O olhar do cronista-cinegrafista também não deixa de atentar para as mazelas sociais, sobretudo a dos deserdados do progresso, como na bela crônica sobre a greve dos trabalhadores da companhia de gás, que alude a uma obra de H.G. Wells:

Em muitos sítios deste Rio de Janeiro gritalhão e meetingueiro, ha regimens que seriam o inferno para os servos da gleba da idade média e que só podem ser comparados á allucinante visão da *História dos Tempos Futuros*, de Wels [sic]. A algumas braças de Nictheroy, há uma ilha que se intitula suavemente de *Fome Negra*. Os homens nessa região viraram apenas machinas. São aparelhos da grande machina de levar o minéreo, o *piquiry*, para os navios de carga. Quanto descança essa gente? Quando dorme? Quando pensa? É impossível saber. Estão ali com as mãos rotas dissorando uma gosma amarella, a pelle gretada, os olhares desconfiados (RIO, 1909, p.198).

Por outro lado, um olhar atento para o cinema das origens, como mostra entre nós um Arlindo Machado, demonstra que o processo de “narrativização” do cinema – um processo de “linearização” do cinema em torno de uma narrativa mimética baseada no princípio da montagem e na adaptação de clássicos da literatura – é um processo de domesticação de sua força espetacular, de sua “desordem”, do modo como promovia um riso burlesco e irônico, um riso incontrolável. O processo de narrativização é também o processo de industrialização, que estandardiza os produtos e processos de produção, estabelecendo a divisão de trabalho (roteirista, cinegrafista, diretor, ator) para melhor submeter o cinema ao processo do capital. O **cinematógrafo** se transforma assim em cinema, e a poesia se transforma em prosa prosaica. O cinema as origens, o cinematógrafo de atrações (GAUDREAULT, 2008), como diria Vico a respeito da poesia, é a **infantia** da sétima arte, e por isso mesmo nele se encontra o **devir** e a **deriva** do cinema: aquilo que ele poderia ter sido e não foi, aquela possibilidade de transformar-se em seu Outro.

João do Rio, aliás Joe, foi muito sensível a esse cinema, e, ao contrário do que se que afirma, incorporou na sua técnica literária técnicas do primeiro cinema. Já desde a Introdução (que estávamos citando), João do Rio deixa claro o seu programa estético:

Ao demais, se a vida é um cinematographo colossal, cada homem tem no craneo um cinematographo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou, não passa de uma reprodução ampliada

da sua própria machina e das necessidades instintivas d'essa machina. O cinematographo é uma d'ellas (RIO, 1909, p.viii).

Vale lembrar que cinematógrafo designa na época três coisas: a sala em que se projetavam as “fitas”, o projetor e a câmera. Essa simpática “confusão” dos três termos é sintomática de uma não separação das coisas, o cinematógrafo como um *continuum* câmera-projetor-sala: o cinematógrafo funciona aqui, fenomenologicamente, como aquilo que Vivian Sobchak (1992) como um “*film body*”, um corpo-filme. Por outro lado, a metáfora faz da própria vida uma tela de cinema e de cada pessoa uma câmera cujo cinegrafista é a imaginação. Note-se: João do Rio não diz que nossos olhos são câmeras que meramente registram as coisas de forma aleatória. Não, é a imaginação – a kantiana *Einbildungskraft*, capacidade de criar imagens – que opera a nossa câmera externa (os olhos). Parafraseando o poeta Manoel de Barros – que disse que o homem não é uma coisa sem ninguém dentro –, podemos dizer que nosso corpo é uma câmera cujo operador é a nossa imaginação, de modo que o “registro” não é aleatório e fortuito, mas programado, por assim dizer. Para vermos o que foi gravado, para fazermos a projeção, precisamos fechar os olhos, de olhos fechados somos o próprio cinematógrafo.

Antecipando Marshal McLuhan e a escola de Toronto, João do Rio transforma a mídia cinema numa extensão do nosso corpo – tomado aqui já como “sua própria machina” – o cinema é uma “reprodução ampliada”, logo, uma extensão, da machina-corpo e de suas “necessidades instintivas”. E vai mais longe. Se cada um de nós é o seu próprio cinema – como cada um de nós está se transformando cada vez mais no seu próprio noteboock, iPhone ou iPad – como fica a Historia, a experiência coletiva da vida-cinema? *Go on*, Joe:

Ora, como os factos succedendo-se não parecem e que ninguém pode exactamente repetir com a mesma emoção e o mesmo estado d'alma um acto da existencia, o cinematographo fica modesta e gloriosamente como o arrolador da vida actual, como a grande historia visual do mundo. Um rolo de cem metros na caixa de um cinematographista vale cem mil vezes mais que um volume de historia – mesmo porque não tem comentarios philosophicos. E isso, porque no fundo o cinematographo é uma série de novellas e de impressões pessoas do operador á procura do “bom momento”, é a nota do seu temperamento a escolher o assumpto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita (RIO, 1909, p.ix).

O **inconsciente óptico** produzido pelo cinema – inconsciente que Freud não previu, nem Lacan, por estarem pouco preocupados com o cinema, e demais com a literatura – se traduz aqui no “grande arrolador da vida actual” e na “grande historia visual do mundo” (RIO, 1909, p.ix). Se um rolo de cem metros de filme 16mm tinha (a 16 quadros) cerca de 3 minutos, vê-se que a proporção não é nada econômica



e bastante favorável ao cinematographo. Se Joe (digo, Paulo Barreto) parece ter uma segurança e uma confiança extrema no que diz, é porque precisa incorporar do cinematógrafo aquilo que é mais essencial para a sua literatura: a velocidade da informação está em razão de sua novidade, e essa depende, por sua vez, do “bom momento”, do “temperamento” para “escolher o assumpto”, e, sobretudo, das boas “posições”, ou pontos-de-vista, ou ângulos, diríamos hoje. Reconhecendo que o cinematógrafo altera não apenas a literatura, mas o modo de percepção das coisas, porque ele é a síntese de ciência e arte – “é uma feição científica da arte” (RIO, 1909, p.ix) – João do Rio decide fazer cinema com a literatura, decide transformar a literatura no “cinematographo de letras”:

A chronica evoluiu para a cinematographia. Era reflexão e commentario, o reverso desse sinistro animal de genero indefinido a que chamam: artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era photographia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematographica, – um cinematographo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos factos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 1909, p.x).

Escrita técnica, a Introdução ao *Cinematographo* apresenta um programa bastante detalhado de como a literatura se transforma em cinema antes mesmo de surgirem as adaptações, que nada mais são do que literatura da literatura, sublitteratura, uma vez que negam a força própria do cinema. A resposta de Joe é veemente: ao invés de literaturizar o cinema, melhor seria cinematizar a literatura. O cinema não precisa da literatura, mas esta, sim, do cinema.

Então, ao contrário do que a crítica literária supôs, Joe (aliás, Paulo Barreto) emprega arrojadas técnicas cinematográficas em suas crônicas, a ponto de podermos considerá-lo também um precursor do documentário moderno, aquele documentário que não se limita a entrevistar e mostrar imagens anódinas e pitorescas com voz *off*, mas que trabalha com a polifonia de vozes narrativas, com as propostas do *cinéma direct*, com a justaposição de pontos de vista, com a ficcionalização do real, com o contínuo deslocamento e com a desterritorialização, com o viés subjetivo e poético das vozes narrativas e descritivas. Tudo isso está nas crônicas de João do Rio. Basta ver. Ou filmar.

Interessa-me, por fim, falar do silêncio em torno desse que poderia ser tanto o primeiro teórico do cinema a se ler nas escolas de cinema brasileiras, como o primeiro autor moderno a se ler nas e escolas de literatura, se o diálogo entre literatura e cinema não se restringisse à questão da adaptação. Muito antes de os roteiristas pensarem em adaptar clássicos da nossa literatura para o cinema, este último já se havia transformado em literatura, assim como esta já havia absorvido o cinema, num processo antropofágico – o mesmo processo que dará força às

nossas novelas, ao deglutir o TBC e a radionovela, além da literatura, é claro (MÜLLER, 2012).

Creio que não foi por acaso que a homenagem que a Academia Brasileira de Letras prestou a João do Rio por ocasião de sua morte – ele que tanto lutou para entrar nela, diga-se de passagem – foi um silêncio de dez minutos. Isso me faz pensar em Arsênio Godard. Nada mais propício do que lembrá-lo, Godard, ainda mais em se tratando de cinema nas letras. Trata-se de um personagem de um dos contos de João do Rio (aliás, Joe), “O fim de Arsênio Godard”, publicado pela Garnier em 1910, em *Dentro da noite*. Arsênio Godard é um revoltoso francês resgatado na Baía de Guanabara por uma navio da Marinha. O comandante do navio ordena que ele fique incomunicável – isto é, que ninguém lhe dirija a palavra ou lhe responda – o que acaba levando Godard à loucura, e a imolar-se diante dos marinheiros. Como Godard, João do Rio não foi ouvido: não enquanto moderno, não enquanto precursor de uma teoria cinematográfica, não enquanto mestre de uma literatura absolutamente original e única, não como visionário do mundo que estamos vendo passar hoje pelos nossos olhos e ouvidos como um grande dispositivo cinematográfico digital. Não por acaso, se João do Rio mereceu 10 minutos de silêncio, se 100 mil pessoas foram ao seu enterro para logo esquecer-se dele, é porque ele conseguiu realizar, rigorosamente, no *Cinematographo*, em 1909, aquilo a que se propôs: escrever uma fita. O que faltava (ou ainda falta?) eram olhos de ver.

MÜLLER, A. João do Rio and the *Cinematographo*: first modernity and early cinema. *Itinerários*, Araraquara, n.36, p.187-197, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The book Cinematographo: chronicas cariocas by João do Rio not only establishes for the first time in our literature a technical approach between the work of both the writer and the cameraman, but also situates the Brazilian author as a first modernist by the way he observes the growing metropolis from the standpoint of the modern techniques of observation which are similar to those practiced in the early cinema.*

■ **KEYWORDS:** *João do Rio. Literature and film. Urban life. Technology and perception. Modernity and modernism.*

## Referências

BENJAMIN, W. **Medienästhetische Schriften**. Organização de Detlev Schöttker. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2002.

CHIAVARI, M. P. As transformações urbanas do século XIX. In: DEL BRENNNA, G. R. (Org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Index, 1985. p.569-599.

CRARY, J. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge; London: MIT Press, 1991.

FLUSSER, V. **Kommunikologie**. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

GAUDREAU, A. **Cinéma et attraction**: pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS Editions, 2008.

KITTLER, F. **Optische Medien**. Berlin: Merve Verlag, 2002.

MÜLLER, A. Anthropophagie et intermédialité: l'essor des telenovelas brésiliennes. **Télévision**, Paris, n.3, 2012. p.28-35.

RIO, J. do [Paulo Barreto]. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

SCHIVELBUSCH, W. **The railway journey**: the industrialization of time and space in the 19th century. Berkeley: University of California, 1986.

SCHMIDT, S. J. **Systemflirts**: ausflüge in die medienkulturgesellschaft. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2008.

SOBCHACK, V. **The address of the eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University, 1992.

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

Recebido em: 26/12/2012

Aceito em: 10/06/2013



