

A ARTE COMO POLÍTICA:
UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE A CRÔNICA DE JOÃO DO RIO

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/CNPq

Aline da Silva Novaes

IBMEC

Resumo: A superioridade do artista em relação ao político-ideológico, tema que atravessa a produção de João do Rio, para além das crônicas que comentam a vida política do Brasil de seu tempo, é claramente explicitada em texto, motivado pela leitura de Nietzsche. Por outro lado, permite apreender a posição do jornalista-escritor enquanto “intelectual”, quando incorpora “o radical de ocasião” (Candido) e traz para cena os escombros da *belle époque* carioca. Ou quando toma partido frente aos problemas políticos, em contraste com a crônica mundana dos “encantadores” da elite social. Assim, esta proposta pretende salientar o viés político de Paulo Barreto e discutir suas relações com a contemporaneidade, valendo-se das formulações de Rancière e de Agamben. Tal procedimento analítico evoca a noção de anacronismo que ajuda a ler João do Rio como nosso contemporâneo.

Palavras-chave: Arte e política; João do Rio; contemporaneidade; crônica; anacronismo.

Abstract: The artist's superiority in respect to the political-ideological, theme which trespasses João do Rio's literary work, going beyond the chronicles about Brazil political life of his time, is clearly stated in an homonymous text, motivated by his readings of Nietzsche. On the other hand, it allows to grasp the position of the journalist-writer as an "intelectual" when he incorporates "the radical of the occasion" (Candido) and brings to the scene the ruins of Rio de Janeiro's *belle époque*. Or even when he takes part facing the political problems, in contrast to the mundane chronicle of the social elite "charmners". Thus, the proposed paper intends to stress out the political bias of Paulo Barreto and to discuss his relations

to contemporaneity, using the Rancière and Agamben formulations. Such analytical procedure evokes the notion of anachronism that helps reading João do Rio as contemporary to us.

Keywords: Art and politics; João do Rio; contemporaneity; chronicle; anachronism.

A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte.

Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível*.

O escritor brasileiro tem a visão da Arte como forma de conhecimento, tão legítima quanto as formas de conhecimento de que se sentem únicas possuidoras as ciências exatas e as ciências sociais e humanas. Ele tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos, dela dissociando a demagogia dos governantes, o populismo dos líderes carismáticos e a força militar dos que buscam a ordem pública a ferro e fogo.

Silviano Santiago, “Uma literatura anfíbia”.

Everything is art. Everything is politics.

My activism is a part of me. If my art has anything to do with me, then my activism is part of my art.

Ai Weiwei, *Weiwei-isms*, ed. Larry

Warsh

As citações, em epígrafe, respectivamente, do filósofo francês, do crítico e escritor brasileiro e do artista-ativista chinês, que estabelecem uma estreita relação entre arte e política, podem remeter a certas formulações de Paulo Barreto/João do Rio em “A Superioridade do Artista” (ver esse texto, de difícil acesso, transcrito na Seção “Literatura” deste periódico), publicado postumamente em 1932, no volume *Celebridades, Desejos*. Esta crônica, sob a forma de carta, mas, na verdade, um ensaio, cuja linguagem encaminha para o tom radical de manifesto, marca uma tomada de posição político-ideológica, que atravessa a produção do escritor, para além das crônicas que comentam e narram as reformas urbanas do Rio de Janeiro, bem como a vida política do Brasil de seu tempo, ou ainda a produção jornalística que cobre

eventos da política internacional, como os textos recolhidos nos três volumes de *Na Conferência de Paz*, realizada em função do fim da I Guerra Mundial. Vale ainda lembrar que a política brasileira é tema que vai se tornando cada vez mais recorrente na produção de Paulo Barreto, o repórter, culminando com o jornal *A Pátria*, que criou e dirigiu, em 1920, em que assina a coluna “Bilhete” e defende os pescadores portugueses contra a nacionalização da pesca. Convém destacar ainda que João do Rio tinha plena consciência da função da mídia impressa, como depois do cinema e da publicidade, e do “papel que lhe coube na fixação e modernização do campo intelectual de inícios do século XX” (Antelo, 1989: 54), como revela sua atuação nos principais periódicos do Rio de Janeiro. A vastíssima produção, boa parte ainda preservada em fontes primárias, na hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional, prova o dilaceramento entre o repórter e o artista, deste “intelectual”, cheio de contradições, que tem a cidade e a imprensa enquanto arenas dos embates artísticos e políticos.

Sintomaticamente, inspirado em Nietzsche, “A superioridade do Artista” desenvolve-se no contraste entre o artista e o revolucionário, para defender a superioridade absoluta do Artista. O discurso que estrutura o texto revela uma primeira pessoa que fala diretamente a um interlocutor mudo nomeado como “Você”, caracterizado como um revolucionário bolchevista brasileiro. É a superioridade do Eu-Artista que conduz os movimentos das ideias do ensaio:

Eu sou superior a Você pelo dom da Inteligência, apenas. [...] Você pode amanhã rebentar-me. Eu serei superior a você, quer você queira, quer não. [...] A Inteligência-Luz, generosa pelo seu orgulho, manteve, porém, em todos os espíritos o mesmo ideal a realizar. Por causa desse ideal de perfeição [...] os homens fizeram a arte. [...] E de fato, meu caro camarada, eu sou muito mais – porque eu sou um Artista. Por menor que o Artista seja, é uma explosão de ritmo, é uma forma de corrupção do conservadorismo, é um transformador, é a bomba que abala convicções. (RIO, 1932:160-161)

Para esse Eu-Artista, alter ego de Paulo Barreto, espécie de máscara do sujeito (como também são os seus inúmeros pseudônimos), é justamente a Inteligência que

conduz à ética e ao pensamento claro de combate à intolerância e à desigualdade para englobar a Humanidade, “livre de partidos”. Porque sabe que vive a contemporaneidade do seu tempo: “Este é um tempo partido,/ tempo de homens partidos” (para usar as expressões de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Nosso tempo”, de *A Rosa do Povo*, 1945), é pelo traço político da arte que Paulo Barreto conclui: “Consequentemente, eu sou o superior. Consequentemente, o revolucionário, o reivindicador sou eu” (RIO, 1932:166). Como deixa claro no prefácio de *Celebridades, Desejos* – destaca Raúl Antelo (1989: 54) – a completude humana – “a Unidade espiritual do Cosmos, e a sua integração no Bom e no Mau” – só se alcança mediante a Arte, “guia dos homens e prolongamento ideológico da Natureza.”. E completa: com esta espécie de libelo programático, “A superioridade do Artista”, para João do Rio, “reside em um otimismo axiológico corroído pelas contradições”.

Problemática da criação que implica uma defesa da arte, João do Rio incorporou, em muitos de seus escritos jornalísticos e em sua ficção, sem querer fazer filosofia, a lição de Nietzsche de que a arte é o grande estimulante da vida, com seu poder criador e transfigurador, e a força capaz de, impregnando a atividade e o pensamento do homem, se contrapor ao niilismo contemporâneo. Também no filósofo alemão, ele apreendeu a oposição entre a arte e o conhecimento racional, ressaltando a positividade da arte como experiência trágica da vida; a experiência artística é superior ao conhecimento racional, logo a arte tem mais valor que a verdade (Machado, 1984: 8). Também de Nietzsche, Paulo Barreto tematiza a relação entre beleza e verdade (entre dionisíaco e apolíneo) e a apologia da aparência como necessário à vida e única via de acesso à essência; uma apologia, portanto, da arte (Machado, 1984: 12-13). Notam-se, no escritor carioca, certas recorrências que reinterpretem formulações do filósofo alemão: o jogo da aparência, a máscara, o figurino, o espelho, a maquiagem, a utilidade do fútil, a exacerbação dos sentidos (um dado decadentista que se observa nos contos de *Dentro da Noite*, 1910), o lado

histriônico do homem, “humano, demasiadamente humano”, como o ator do teatro da vida, em que representa uma ilusão (etimologicamente, ilusão = em jogo); a idealização da embriaguez ou da orgia (o jogo do artista dionisiaco), a intensificação do sistema inteiro dos afetos...¹ No ensaio “A superioridade do Artista”, alguns desses traços podem ser detectados.

Em perspectiva ideológica distinta, Antonio Candido considera que, embora o revolucionário profissional seja uma das figuras mais originais e características da era moderna, é também interessante o tipo oposto, “do homem sem qualquer compromisso com a revolução [...] e [que] no entanto em algum período ou apenas em algum instante da vida fez alguma coisa por ela: uma palavra, um ato, um artigo, uma contribuição, uma assinatura, o auxílio a um perseguido” (Candido, 1980: 77). O autor aponta que esses fatos ocasionais, isto é, essas atividades temporárias resultam em um total imenso de força e denomina esse homem de “radical de ocasião”². Tal expressão remete à figura do “intelectual” moderno, que, não sendo um estado permanente e essencial, toma temporariamente posição frente aos problemas imediatos da sociedade, concepção teorizada a partir do caso Dreifus, que provocou a publicação do libelo *J’Accuse*, de Zola, no jornal *L’Aurore*, em 13/01/1898.³

¹ O objetivo aqui não é estudar Nietzsche – nem haveria espaço para isso –, mas apenas apontar certas posições de Paulo Barreto que ele bebeu nas leituras do filósofo.

² Certamente, pode-se associar a expressão que Candido atribui a certo João do Rio, à formulação de Maurice Blanchot que define o intelectual “como uma parte de nós mesmos que não apenas nos desvia momentaneamente de nossa tarefa, mas nos conduz ao que se faz no mundo para julgar e apreciar o que se faz. [...] Afastado da política, não sai dela, mas tenta manter esse espaço de afastamento e esse esforço de retirada para aproveitar essa proximidade que o distancia a fim de se instalar nela (instalação precária) como guardião que está lá apenas para velar, manter-se alerta, por uma atenção ativa onde se exprime menos cuidados de si do que o cuidado dos outros” (1993: 60).

³ Nessa carta aberta dirigida ao presidente da república Félix Faure, Zola abre mão de seu papel de homem de espírito (de *clerc*), para tomar posição frente a um caso político, que mobiliza toda a sociedade. Seu libelo acusa o governo de antissemitismo e a prisão ilegal de Alfred Dreyfus, oficial do exército francês, que fora condenado a trabalhos forçados por espionagem em favor da Alemanha, Legitimado por sua anterior obra ficcional de sucesso, homem público e famoso, Zola observa os erros jurídicos e a falta de provas. O escritor foi, por sua vez, processado e condenado por difamação em fevereiro de 1898. Os opositores da iniciativa de Zola qualificaram-na, tendo à frente Maurice Barrès, de “protesto dos intelectuais”, num sentido pejorativo, que é logo redimensionado com valor positivo.

João do Rio busca, de certa forma, equacionar o desafio da realidade socioeconômica, político-social e cultural do Brasil dos primeiros anos da República, no processo da inserção compulsória do país na expansão do capitalismo internacional. Em diversos momentos de sua produção, o escritor -- em contraste com a crônica mundana dos “encantadores” da elite social, que ele praticou nas colunas dos jornais e revistas ilustradas -- incorpora o radical de ocasião e traz para cena os escombros da *belle époque*, a “obscena”⁴ (Gomes, 1996: 31). Mostra as problemáticas da modernização excludente pela qual passava o Rio de Janeiro no início do século XX, e revela as injustiças sociais que ocorriam naquele momento, narrando, assim, a história dos vencidos, de certa forma, uma “história a contrapelo”, que, contraditoriamente, se opunha às ficções oficiais e à cidade das letras.

Arte e política de Paulo Barreto, condicionada pela ideologia do progresso e contraditoriamente pela vida cotidiana da “canalha”, excluída desse processo, tinha como veículo a colaboração nos jornais em que desempenhava o papel de intelectual público. A atividade jornalística, assim, buscava atingir o real. Neste cenário político, o artista se travestia de repórter, às vezes um “radical de ocasião”, que se multiplicava nos disfarces dos pseudônimos com os quais ia assumindo múltiplas facetas de sua atuação de intelectual midiático. Em “O autor como produtor” (1985), Benjamin atenta para o fato de que nenhum intelectual deve abastecer os meios de produção e comunicação hegemônicos. Segundo o autor, o intelectual deve revolucioná-los, objetivando a democratização do poder e o descentramento de papéis. Pode-se dizer que, como um radical de ocasião, João do Rio se afasta do lugar comum de um repórter que alimenta uma imprensa hegemônica e revoluciona a atividade jornalística.

⁴ Cena e obscena foram definições criadas por Gomes (2008), para representar os dois lados da cidade partida. A cidade da tradição popular não poderia fazer parte da cena moderna, deveria estar fora de cena – fora da cidade moderna e civilizada –, isto é, obscena.

Ao analisar alguns textos da coluna *Cinematographo*, publicada na edição dominical da *Gazeta de Notícias*, de 13 de agosto de 1907 a 19 de dezembro de 1910, e outras produções de Paulo Barreto, este ensaio pretende salientar o viés político do escritor-jornalista e discutir suas relações com a contemporaneidade. Num primeiro momento, a reflexão se dá em torno da estética e da política, conceitos fundamentais para se pensar a arte segundo Jacques Rancière. Compartilhando a visão do filósofo, que compreende a arte para além de sua autonomia ou de uma mensagem revolucionária, considera-se a produção de João do Rio um exemplo da arte estética e política. Posteriormente, pode-se ver o que há de contemporâneo em Paulo Barreto baseado na concepção de Agamben, que evoca a “Segunda consideração intempestiva”, de Nietzsche. Para o filósofo, ser contemporâneo é estar em consonância com o seu tempo e, simultaneamente, ser capaz de enxergar além do óbvio, o que o teórico chama de “obscuridade”. Acreditando ser João do Rio um exemplo do que Agamben define como contemporâneo, estuda-se a aproximação entre o referido conceito e o político na perspectiva dada por Rancière.

1 Estética e Política

Para iniciar a discussão, o foco recai sobre a relação entre estética e política proposta por Jacques Rancière. Segundo o teórico, “não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma ‘arte’ que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo” (2005: 6). Com isso, o filósofo apresenta a crítica à separação existente entre os dois termos e introduz a sua tese de que a arte é estética e política na sua origem (perspectiva semelhante ao do artista chinês contemporâneo, Ei Weiwei, citado na terceira epígrafe deste ensaio).

Distanciando-se do reducionismo que entende a política como um exercício de poder, Rancière afirma que é a relação das palavras com as coisas que constitui o núcleo da política. Para ele, trata-se de um recorte espacial específico de ocupações comuns. Nessa mesma linha, evidencia que a arte é política pela forma como ocupa ou interfere nos tempos e espaços de uma comunidade; desconsidera, portanto, a ideia dessa atribuição pelas mensagens transmitidas ou pela maneira como representa estruturas sociais, conflitos políticos ou identidades, independente de quais sejam. Sobre essa questão, cabe ainda destacar:

Ela [arte] é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. [...] Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005: 2)

No que se refere à estética, Rancière segue a mesma diretriz ao assegurar que existe uma estetização na base da política, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2005: 16). O ponto de encontro entre as práticas estéticas e políticas seria o denominado por ele *Partilha do Sensível*. Ou seja, há simultaneamente um comum partilhado, simultâneo a uma repartição, e interessa a forma como se estabelece no sensível a relação entre ambos.

De acordo com Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005: 17). A partir da consideração do filósofo, é possível afirmar que existe em João do Rio uma escrita que se revela política.

Sobre essa questão, vale observar o prefácio do livro *Políticas da Escrita*, no qual o teórico explica a relação dos vocábulos que deram origem ao título:

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (RANCIÈRE, 1995: 7)

O filósofo defende a ideia de que o sensível é ocupado por meio da escrita e é ela que atribui sentido a essa ocupação. Ressalta ainda que a escrita é política porque representa a constituição estética de uma comunidade, e não por ser instrumento de poder ou saber. É essa escrita de João do Rio que circula por toda parte e fala a todos daquele tempo e espaço, que recorta o sensível do comum daquela comunidade, tornando-o visível. É por essa escrita que hoje mergulhamos na *belle époque* carioca, como leitores contemporâneos, ancorados num presente, que não é mais signo do futuro.

Segundo Rancière, para se pensar sobre o real, é preciso que este seja ficcionalizado. A arte, assim como outros saberes, constrói ficções no sentido que propõe uma nova disposição de “materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005: 9). Ora, se ao construir seu *cinematographo*, João do Rio também ficcionaliza a realidade que observa, enquanto *flâneur*-repórter, levado pela curiosidade frente ao mundo que se transformava, recorta e reconfigura o tempo e o espaço urbanos da cidade do Rio de Janeiro, refuncionalizando-os, o que nos permite associar tal processo a essa arte – política e estética – na qual acredita Rancière.

No prefácio do livro homônimo de 1909, em que explica sua concepção do livro, que não é uma mera transcrição das crônicas da coluna da *Gazeta de Notícias* (cf. Novaes, 2015), o escritor carioca traça também sua “política da ficção”, tópico que vai cumulativamente se desdobrando em prefácios de outros livros de Paulo Barreto,

todos assinados por João do Rio. A ela associa certa “teoria da distração”, cujos valores podem ser definidos com o olhar para o filme, em termos próximos ao que formula Walter Benjamin, na seção XVIII, “Recepção tátil e recepção ótica”, do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985: 192-194), em oposição ao poder de “consagração”, que exige concentração, e foi sendo eliminado da arte pós-aurática. Distração e destruição são, respectivamente, os lados subjetivo e objetivo de um mesmo processo – anota o filósofo alemão, que usa o termo *Zerstreuung* para distração, que também pode significar, nesse contexto, “entretenimento”: “The work of art undertakes to produce entertainment in a responsible manner” (cf. Benjamin, 2008: 57).

2 O contemporâneo em João do Rio

Em *O que É o Contemporâneo e Outros Ensaios*, Agamben parte da pergunta “o que significa ser contemporâneo?” para discutir e problematizar o referido conceito. Um dado interessante, exposto logo no início do texto, é que o contemporâneo não estaria relacionado especificamente ao tempo presente. De acordo com o filósofo, quando assim definimos um texto ou um autor, pode este ou aquele ser recente, recentíssimo, antigo e muito antigo, até mesmo escrito há séculos.

Dessa maneira, tratando-se de uma aula inaugural do curso de Filosofia Teorética realizado na Faculdade de Veneza, justifica as escolhas dos objetos de estudo: autores recentes ou que escreveram há muitos séculos. Para Agamben, a questão é “ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam” (2009: 57), pois é o anacronismo que permite a apreensão de um tempo e faz de determinado autor um contemporâneo.

Ao retomar a reflexão proposta por Nietzsche, que, em *Segunda Consideração Intempestiva*, deseja acertar as contas com seu tempo, assegura o filósofo italiano:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (2009: 58).

Em seguida, o autor esclarece que ser contemporâneo não denota estar ou querer estar em outro tempo, pois é fundamental, mesmo que exista pouca afinidade, a noção de pertencimento em relação ao tempo em que se vive. E completa:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009: 59).

Essa concepção que pode ser nuançada com a contribuição de outros teóricos que procuram caracterizar/ conceituar a arte contemporânea (cf. Resende, 2010 e 2016) permite perceber que ser contemporâneo é estar em consonância com o seu tempo. Isso torna-se evidente na obra de Paulo Barreto, autor que adere à modernidade e a relata em seus escritos. No entanto, vemos aqui o surgimento dessa outra faceta, que se apresenta inconformada com as injustiças e problemáticas do processo de modernização. Ao assumir esse posicionamento, o cronista “toma distâncias” de seu tempo, extrapola-o e salta para depois de mais de um século. É interessante notar que, nesses textos, encontram-se, em certo sentido, os conceitos de contemporâneo e de político.

A segunda definição proposta por Agamben considera como contemporâneo aquele que enxerga além do evidente. Só os que conseguem atravessar o óbvio e notar além do comum pode ser um exemplo do referido conceito. Para ele, ser contemporâneo está relacionado à capacidade de “perceber não as luzes, mas o escuro”, “ver essa obscuridade”, “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009: 62-63). Adiante, contudo, complementa que não é possível separar o escuro da

luz, como bem apontou Nietzsche na *Segunda Consideração Intempestiva*: “A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade” (Nietzsche, 2003: 9). Ao colocar que luz e obscuridade coexistem, o pensamento nietzschiano embasa o conceito de contemporâneo de Agamben -- atravessado pela premissa da possibilidade de se enxergar a escuridão. Entretanto, tal premissa, vale pontuar, não indica o desaparecimento da luz.

A partir disso, tomando como análise a obra de Paulo Barreto, podemos associar a luz às narrativas eufóricas da modernização carioca e a obscuridade às disfóricas, quando o escritor se revela um radical de ocasião e volta seu olhar para os mutilados da *belle époque* (a expressão é de Arnoni Prado, 1983).

O teórico italiano afirma ainda que é também uma atitude corajosa e rara adentrar por essa obscuridade e interpretá-la. No entanto, o contemporâneo, segundo Agamben, vai além de perceber o escuro do *presente*; ele também divide e interpela o tempo, colocando-o em relação a outros tempos. A partir disso, oferece, para o leitor, a história de modo inédito. E é essa história narrada por Joe, o pseudônimo que assina a coluna da *Gazeta de Notícias*.

Em 16 de outubro de 1910, Paulo Barreto inicia uma das crônicas da coluna *Cinematographo* contando, em detalhes, o sonho que teve na noite anterior. Estava em 1930, quando recebeu o telegrama de um deputado, convidando-o para jantar. Como a correspondência chegou depois da data do evento, o cronista resolve agradecer o convite pessoalmente. Assim que chega à casa do parlamentar, nota o excesso de luxo e de regalia. Desse modo, começa, então, a expor sua crítica à recente concessão de aumento salarial para a classe, que atinge seu ponto máximo no seguinte diálogo:

-- Lembras-te que há dez anos os deputados e os senadores brasileiros eram os que mais ganhavam no parlamento universal. Pois bem. Um belo dia, acharam pouco e pediram mais.
-- Deram?

-- Se eram eles que davam!
[...]
-- Você está brincando!
-- E não chega.
-- Mas é espantoso!
-- Enfim, meu amigo, as exigências foram crescendo a tal ponto que se criou um imposto por andar na rua: um tostão diário sobre cada transeunte, mesmo os mendigos – intitulado o “imposto dos pais da pátria”. A situação é esta. Sobre cada coisa, o deputado arranca a parte do leão. (16 de outubro de 1910)

O exagero de Paulo Barreto ao relatar os benefícios dos deputados oferece ao texto um tom de comicidade. Mesmo reconhecendo o excesso, é inegável o fato de muitas mordomias descritas na crônica serem verídicas, haja vista a motivação do escritor para denunciar essa dinâmica da vida política.

A corrupção na gestão pública também é alvo de críticas de Joe. Em 16 de janeiro de 1910, afirma que

qualquer cargo de administração no Brasil deve ser para o seu possuidor um inesgotável manancial de contrariedades. A facilidade ambiente obriga a que se considera cada funcionário uma espécie de “comedor”. Comer é um verbo que só tem um radical no Brasil: engrossar. Todos comem, todos são mais ou menos ladrões. É impossível que mesmo os caluniadores digam tais coisas convencidos. Mas dizem. Basta. Desde os mais altos magistrados até os pequenos, os humildes, todos comem. (16 de janeiro de 1910)

A citação traz à tona problemas como a desonestidade e falta de comprometimento por parte de alguns servidores públicos. Os escândalos relacionados a enriquecimento de figuras públicas, como nos mostra Joe, acontecia enquanto a cidade se modernizava e muitos eram excluídos dessa modernização. A palavra usada por ele, “comedor”, revela a necessidade constante desses homens de tirar proveito das situações, independente da classe social à qual pertencem.

No dia 23 de abril de 1909, chama a atenção o texto sobre política e organizações partidárias. Para colocar seu ponto de vista, utiliza a ironia ao escrever que os homens das organizações fazem tudo “em nome dos princípios” e, no fundo,

não atendem o objetivo do bem comum. Para ele, é uma frase “vazia de sentido, vazia de amor pátrio, vazia principalmente de convicção” (23 de abril 1909).

Quem viu há meses o Sr. Pinheiro Machado proceder quase só a uma retirada prudente diante do jovem e numerosíssimo partido do Dr. Carlos Peixoto, quem vê agora, o vencedor dos penúltimos anos de presidência, o Sr. Pinheiro vestir o ponche e depois de vários reconhecimentos de candidaturas em que se experimentou a fraqueza, a tibiez do Catete, reunir as hostes dispersas sob outros comandos, tem a tristeza de verificar que na mesa política só há um princípio de pé: já não o da inconstância, o da inconsistência dos partidos, mas a da falha de caráter.

— Em nome dos princípios...

Ai! coitados! E coitados de nós! Quem vê a aflição geral dos politiquinhos profissionais a farejar nestes últimos dias de que lado estão o vencedor, as propinas, as advocacias, os lucros, que eles chamam pátria, quem vê isso fica sabendo qual é o princípio fundamental dessa pilhéria irônica.

É o “primo vivere”, seja lá com que for, contanto que esteja de cima. (23 de abril de 1909)

Percebe-se, a partir do texto, que os políticos se escondiam atrás de discursos vazios; no caso, “em nome dos princípios”. Joe denuncia a falta de um posicionamento político coerente com as atitudes e toca na ausência de caráter dos homens do poder. No mesmo sentido, comenta a crise política por meio da figura do senador Machado. O cronista destaca que o povo está cansado dos velhos políticos – os denominados “tropilha de oligarcas” – que nada fazem em prol da população e prefere, então, apostar no novo (06 de junho de 1909).

No dia 24 de outubro de 1909, relata a ida do presidente da República Nilo Peçanha a uma fábrica em Bangu:

Nós temos um costumezinho ridículo de povo ainda meio colônia que só acha bom o que é feito no estrangeiro, e a grande massa ignora por completo que o Brasil tem progredido industrialmente, apesar da dança macabra das tarifas, apesar dessa intermitência de proteção de que são vítimas as indústrias manufatureiras. (24 de outubro de 1909)

De acordo com o cronista, Nilo Peçanha foi o primeiro a ter a atitude de visitar uma fábrica. Por meio desse relato, nota-se o progresso industrial no Brasil, que já empregava na época, direta ou indiretamente, 200 mil pessoas. Aproveitando a

temática, Joe critica a visão de muitos, inclusive dos ministros, que depreciam a própria pátria e não reconhecem os avanços do país.

No ano seguinte, o presidente volta à cidade e fica hospedado no Hotel White, na Tijuca. Crônica publicada em 30 de janeiro de 1910 fala sobre a estadia e a consequente melhora no bairro após a observação de Nilo Peçanha. Joe afirma, então, que outros bairros do Rio, como o Méier, poderiam também receber “uma estrela” que visse os atrasos para também terem alguma melhoria. No mesmo texto, coloca que os moradores desses locais sofrem diariamente com “o lamentável calçamento, o mau serviço dos *trainways* [sic], a dificuldade de condução” (30 de janeiro de 1910).

É importante salientar que a dicotomia existe entre bairros da Zona Sul e da Zona Norte e subúrbio é tema recorrente na coluna *Cinematographo*. Em 15 de setembro de 1907, por exemplo, Paulo Barreto retrata essa diferença ao narrar sua ida ao Encantado:

Oh! amáveis criaturas que acordais em Botafogo e tendes todos os confortos suaves da Cidade! Não podeis calcular nunca o horror de um homem acostumado à luz elétrica, aos *trainways* [sic] elétricos, às máquinas elétricas, em passeio pelo Subúrbio!
A floresta feroz só é realmente feroz nas proximidades da Cidade que a venceu. É um ódio covarde de vencida, um ódio danado. Quem se aventura, do campo inimigo não pode escapar. Eu escapei; mas como?
Escapei para cair no leito, exausto como se tivesse atravessado um trecho inédito do mundo.
E, no entanto, eu estive apenas no Encantado; sim, meus senhores, no Encantado, uma estação de subúrbio que tem um nome ridente, suave, alegre, um nome que pede até *pic-nics*.
Mas, ó mortais, não vos abalanceis, em caso nenhum da vida, a ir ao Encantado, sem fazer testamento antes e pôr os negócios em dia. Naquele horror de estradas esburacadas, abrindo sorvedoiros a cada passo, naquela desolação em que o sol dardeja inclemências bíblicas, esperavos, pelo menos, a desagradável figura do iminente Desastre! (15 de setembro de 1907)

É fato que o subúrbio e a Zona Norte ficaram sem as benesses da modernização e vemos isso no relato acima. No entanto, vale ainda observar que, mesmo em lugares contemplados pelo processo de urbanização, havia problemas. Prova disso é o alagamento em regiões do Centro, como a Avenida Central e a rua da Assembleia, relatado em 18 de abril de 1909: “E sabeis o que é uma chuva no Rio

atual? É muito pior que no Rio antigo. As ruas são imensamente largas, os altos prédios já não têm telhas portuguesas fazendo abrigo, a água parece mais copiosa”.

A péssima condição de trabalho da época é motivo de indignação para o cronista. No dia 12 de janeiro de 1908, denuncia o caso dos estivadores a partir de um diálogo que estabelece com um trabalhador da classe. O homem faz uma visita ao escritor e resalta sua importância na luta por melhores condições para a categoria: “V. S. tem opinião. Foi o primeiro que falou nos jornais da nossa desgraçada vida, foi o primeiro que pintou a existência e o nosso trabalho nas gazetas” (12 de janeiro de 1908). Em seguida, o cronista expõe seu parecer sobre a realidade dos trabalhadores:

Eu vira o labor dos carregadores de estiva, transformados durante dez horas em máquinas, em instrumentos de uma terrível engrenagem, suando, arfando, correndo em tábuas frágeis, sob ferros ameaçadores de morte; vira, à noite, na treva do mar, agarrando-se ao casco dos navios ou enterrados em montes de minério, adolescentes e anciãos, com as mãos rebentadas a dessorar um viscoso líquido amarelo — sujos e sem ideias sob a iluminação macabra de vagos archotes; vira, na orgia do vício e da crença que é do Rio, a orgia esmagadora do trabalho, donde nascem as energias econômicas do país e onde estalam as energias de um turbilhão de homens; aproximara-me da bocarra insaciável de Moloch... e pelos meus olhos passava a galeria dos trabalhos assassinos em que assenta a nossa indiferença, os cocheiros atrofiados das pernas com o coração a rebentar, os lavadores de moedas envenenados pelos ácidos, os vidraceiros despolindo os vidros e esfacelando os pulmões, os remadores estropiados, os maquinistas esmigalhados, os canteiros e as obras do cais arriscando a vida com tal indiferença que raro é o dia em que não seja esmagado um sem dar mais abalo nem mesmo aos jornais — toda a série infindável desse infindável jardim dos suplícios... (12 de janeiro de 1908)

A questão também aparece em crônica publicada no dia 23 de maio do ano seguinte. No texto, Joe coloca que os homens fracos e humildes compõem a “engrenagem da máquina fabulosa de carne e de osso” e a sociedade, egoísta, não se sensibiliza com as precárias condições de trabalho da classe que, de tão ruim, ocasiona a morte.

Em 27 de novembro de 1910, as palavras da coluna são dedicadas à Revolta da Chibata. Insatisfeitos com os maus-tratos, os marinheiros se unem e resolvem protestar. Como recurso, Joe inicia contando que achou o diário de um carioca e vai publicar alguns escritos. Através do olhar deste, narra o momento de tensão da

população do Rio de Janeiro, a razão do movimento liderado pelo negro João Cândido que exige melhores condições de trabalho – entre elas, o fim da chibatada, prática do período imperial – e, por fim, o debate sobre anistia.

Os escritos de Paulo Barreto comprovam a existência da exploração de mão de obra infantil na época. Em 29 de setembro de 1907, coloca:

Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças. Nesta cidade, a criança é um utensílio fácil para toda a sorte de coisas pouco sérias como o trabalho grátis nas companhias, espoliadas por latagões infames até a miséria esmoladora. É da miséria esmoladora que a chefia de polícia pretende iniciar o seu inquérito, é aí que abundam os casos atrozes. Nada mais pavoroso que esse meio em que há adolescentes de dezoito anos e pirralhos de três, garotos amarelos de um lastro de idade e moçoilas pobres sujeitas a todas as passividades. Viver algumas horas em contato com essas crianças, desvendar-lhe os segredos, é pasmar. Os pequenos são lançados no ofício torpe pelos pais ou por criaturas indignas, e crescem com o vício, adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicidade malandra. (29 de setembro de 1907)

Joe comove-se com a situação dos menores que nasceram e cresceram à margem, fadados a uma vida de exploração, miséria e, às vezes, ligada ao crime e à prostituição. Para o escritor, eram necessários os projetos que oferecessem a essas crianças e adolescentes um caminho diferente. É sabido que a solução para uma sociedade mais democrática, com oportunidades iguais para todos, é pautada na educação. Já naquela época, Paulo Barreto estava convicto da necessidade da reforma no sistema de ensino. Ele comenta sobre a importância do novo projeto para melhorar na educação do carioca, que não saiu do papel, pois foi adiado por Affonso Penna devido à possibilidade de aumento das despesas com as novas contratações.

A saúde no período inicial da República apresentava limitações. Ao falar da construção de um novo hospital, discorre sobre a precariedade da saúde no município do Rio. O cronista ressalta a necessidade de espaços para receber e cuidar dos enfermos, pois “o homem só é lastimável quando está doente” (29 de maio de 1910).

Os nossos hospitais são uma lástima. Os jornais têm contado coisas da Misericórdia que, sem a menor má vontade, são a pálida verdade. Aqui há meia dúzia de coisas intangíveis, ninguém

sabe por quê. A Misericórdia é uma delas. Velho hospital, atrasado, sessenta anos, sem conforto, sem condições de higiene, podia servir, sem nos humilhar perante a civilização antes da guerra de 70. Agora é útil, mas é útil porque não há outro. [...]
Precisamos ter um hospital, um hospital montado como são montados os hospitais da Alemanha, da Áustria. (Ibidem)

O problema da saúde é mais um dos muitos relatados neste artigo que era notado no início do século XX. Na referida época, a situação dos hospitais já era caótica, inclusive, no se refere à higiene desses espaços. É assustador se certificar que o Estado do Rio de Janeiro continua a ser um lugar moderno, civilizado e com recursos básicos como educação e saúde apenas para uma parcela da população. A outra, que foi esquecida há mais de um século, assim permanece.

3 Considerações finais

Na primeira epígrafe deste ensaio, nos fala Rancière que a política na arte transcende o desejo do artista. A arte é, por si só, política. Ao longo da discussão, a afirmativa do filósofo foi observada. O viés político é notado nos textos lidos aqui como contemporâneos, que abordam a exploração de crianças e trabalhadores, a corrupção política, a questão do alagamento em virtude das chuvas, entre outros. Embora seja privilegiado o olhar para a coluna *Cinematographo*, é importante sublinhar que, se forem analisadas as produções de João do Rio, percebe-se que esse traço político da crônica costura toda a obra e vai se intensificando.

Já em 1903, a coluna “A Cidade”, publicada na *Gazeta de Notícias*, estampa textos que evidenciam os problemas do Rio de Janeiro, como a demora da construção de edifício da Maternidade, na Lapa, a falta de policiamento após as 19h e a escassez de água. Em *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), por exemplo, marcam presença as problemáticas da sociedade e o senso de justiça do escritor em, para citar algumas crônicas, “A fome negra” e “Os trabalhadores da estiva”. A característica em questão segue em *Nos Tempos de Venceslau* (1917) até a culminação na coluna “Bilhete”, no

jornal *A Pátria* (outubro/1920 a junho/1921), quando a atividade política de Paulo Barreto ganha corpo e se encerra com o seu falecimento. Antes de finalizar, nesse diapasão, vale ainda salientar os escritos sobre a Conferência de Paz, logo após a Primeira Guerra Mundial, em 1919. Foram aproximadamente 80 reportagens que tentavam dar conta do “mundo após a Guerra”, para citar o título escolhido pelo autor.

Não se pode negar a aproximação de João do Rio com a *belle époque* carioca. No entanto, também é notória, em suas narrativas disfóricas, a “distância”, a qual Agamben considera fundamental para um homem contemporâneo, semelhante ao efeito de distanciamento formulado por Bertold Brecht. É por meio dessa estratégia discursiva que o cronista relata os problemas da sociedade da época, que vivenciou uma modernização excludente. Ele enxerga a obscuridade e, para irmos além, relaciona diferentes tempos, inclusive o dele e o nosso, ao se colocar como um radical de ocasião. As reflexões do filósofo italiano, inspiradas, sobretudo, na *Segunda Consideração Intempestiva*, de Nietzsche, certamente também conhecida por Paulo Barreto, leitor contumaz do filósofo alemão, permitem ver a contemporaneidade de João do Rio não porque os problemas de que trata sejam ainda atuais, mas porque, lido na ótica de hoje, percebe-se como ele enxerga o lado obscuro de seu tempo, sem deixar, no entanto, de ver também a luz, contraste detectado no texto de Nietzsche. Se, por um lado, adere à euforia da modernização e do progresso, atraído pelo mundo da técnica, dos aparatos modernos, a exemplo do *cinematographo* e do automóvel que aqui chegavam, por outro escreve contranarrativas disfóricas sobre os excluídos da “inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*”, para usar a expressão de Nicolau Sevcenko (1983).

Nesse sentido, essas duas faces da mesma moeda, cujos contrastes e tensões são estruturados nos escritos de João do Rio, se inscrevem no regime de representação ao pagar tributo ao referencial, próprio do campo do jornalismo. No entanto, ao mesmo tempo, em outros textos, com dominância do ficcional, simula levar à ruína o próprio sistema de representação (sistema em que a dignidade de temas comanda os gêneros

da representação), como no famoso conto “O bebê de tarlatana rosa”, de *Dentro da Noite*, e ataca o engano estético da representação (o desajuste entre a face descarnada do bebê e a máscara, o engano que atrai o cínico personagem Heitor de Alencar, com todas as suas conotações de erotismo, de violência, de demanda e provocação).

O ponto de vista de hoje permite ver com mais nitidez a produção de João do Rio, que olhava criticamente a realidade política da classe dominante da sociedade brasileira. Por um lado, exaltava a ideologia do progresso e, por outro, paradoxalmente, apontava para as consequências desastrosas da vida vertiginosa do mundo moderno que ia esvaziando as marcas do humanismo, dando lugar ao predomínio da máquina e da velocidade, como se vê na sátira “Um dia de um homem de 1920”, escrito em 1910, espécie de ficção científica, exercício de futurologia, que encerra o volume *Vida Vertiginosa*, de 1911, livro que se abre com o texto “A era do automóvel”, o grande sugestionador do mundo moderno, que exalta a velocidade e os aparatos da tecnologia. Em outra perspectiva, que completa por contraste, ou contradição, a sua visão mais radical e individual, em sua política da ficção, ou da política de sua escrita, João do Rio, ao adotar a crônica enquanto gênero atrelado ao cotidiano urbano e ao instante (cf. o instantâneo fotográfico, como ele registra), elege como mote recorrente de seus textos o registro do *qualquer um*.

Rancière reafirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (2005: 47-48) e se concretiza em “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificando os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária [...]” (2005: 49). Assim, textos de João do Rio são contaminados pelo regime estético em que o anônimo é capaz de se tornar arte, já que não há mais a hierarquia de temas. Entretanto, essa hierarquia acaba sendo reposta e confirmada, mesmo que diga ter ojeriza à mediania burguesa, que “está respeitando o código e trapaceando” como reconhece, em atitude consciente e racional: “Nas sociedades organizadas interessam apenas a gente de cima e a canalha. Porque são

imprevistas e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos” (1920: 126), nas palavras de Godofredo de Alencar, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, que lhe empresta a ideologia prática de homem de jornal, com aguda consciência de trabalhar para o mercado. A cidade do Rio de Janeiro, em metamorfose, como palco em que se monta uma máscara-figurino de uma mistificação do moderno, convoca o Artista para representar travestido de jornalista. Por este viés, ensaia vislumbrar o papel do artista e da arte na sociedade moderna. O otimismo de João do Rio esbarra na angústia moderna que provém da consciência dilacerada da mudança, o que se pode contrastar com o pessimismo do contemporâneo do século XXI.

Pessimismo esse reconhecido por Rancière e que atravessa posicionamentos contemporâneos em relação ao destino da arte e ao seu comprometimento político. O filósofo, assim como este ensaio, não se une ao coro dos enlutados da modernidade. Citamos:

Pelo contrário, penso que podemos nos distanciar deste clima atual se entendermos que o “fim da arte” não é o destino perverso da modernidade, mas o reverso da vida da arte. Na dimensão em que a fórmula estética une a arte à não-arte desde o início, parece que a vida se situa entre dois pontos desvanescentes: a arte torna-se apenas vida, ou a arte torna-se apenas arte. Já declarei que, levadas ao extremo, cada uma dessas situações implica sua própria entropia, o seu próprio fim. Mas a vida da arte no regime estético consiste precisamente no ir e vir entre essas situações, opondo autonomia e heteronomia, e heteronomia e autonomia, opondo, ao fim e ao cabo, a ligação entre arte e não-arte. [...] Isto significa que há uma certa indecidibilidade nas políticas da estética. Há uma metapolítica da estética que enquadra as possibilidades da arte. A arte estética promete uma realização política que não pode cumprir-se e ganha com esta ambiguidade. É por isso que aqueles que querem isolá-la da política estão de certa forma fora da questão. Por isso também aqueles que a querem realizando sua promessa política estão condenados a uma certa melancolia. (2010: 132-133)

As tensões entre arte e política, entretanto, não são contradições exclusivas do contemporâneo do século XXI, esse tempo pós, em que se decreta o fim da arte, das ideologias, das grandes narrativas, das utopias... que caracterizaram a modernidade. Aquelas tensões e contradições instauram-se com a conquista da autonomia do campo de produção cultural, submetendo a arte a novas regras, e colocam em crise o espaço de independência própria dos criadores, quando a arte vai se condicionando à lógica

do mercado que se intensifica com a expansão dos meios de comunicação de massa. A produção de João do Rio aponta para o seu dilaceramento entre o Artista (para ele o verdadeiro revolucionário, cuja superioridade reside na Inteligência) e o repórter que tem consciência de que escreve para o mercado. Dilacera-se entre arte e vida, arte e não-arte, nesse entre-lugar, nesse terceiro espaço, em que esses opostos podem se imbricar. Daí a indecibilidade nas políticas da estética de que fala Rancière. O múltiplo Paulo Barreto não é exceção entre os escritores brasileiros que praticam “uma literatura anfíbia”, como sublinha Santiago (citado na segunda epígrafe): “tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos”. Na cena do ódio faz uma ode aos Artistas: “Os Artistas dotados de Inteligência estão acima dessa miséria - porque querem a igualdade geral da raça, e agem nesse sentido sempre”. Mesmo que ele, João do Rio, tenha ficado entre acreditar numa promessa política e ser acometido por certa melancolia.

TRABALHOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesbo. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AI WEIWEI. *Weiwei-isms*. Ed. Larry Warsh. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2013.

ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus; Timbre, 1989.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Obras escolhidas: magia, arte e técnica, arte e política*. Trad. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia, arte e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.v.1.

BENJAMIN, Walter. Theory of distraction. In: _____. *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. Ed. Michel W. Jennings, B. Doherty, and T. Y. Lenin. Trad. Howard Eiland. Cambridge, Mass; London: The Belknap Press of Harvard University, 2008. Trad. das citações para o português Renato Cordeiro Gomes.

- BLANCHOT, Maurice. *Los intelectuales en cuestión*. Trad. Manuel Arranz. Madrid: Tecnos, 1993. Trad. das citações para o português Renato Cordeiro Gomes.
- CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 83-94.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.
- GOMES, Mayra R. *Poder no Jornalismo: discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo: Harcker; Edusp, 2003.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio/Arte, 1996.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio / por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NOVAES, Aline da Silva. *João do Rio e seus cinematographos: o hibridismo da crônica na narrativa da belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2015.
- PRADO, Arnoni. Mutilados da *Belle Époque*: notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres; Nova York: Continuum, 2010 (As citações em português foram traduzidas por Ana Paula Daudt, doutoranda em Comunicação Social da PUC-Rio).
- RANCIÈRE, Jacques. Estética como política. *Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte: UFMG, 2010b, v. 7, n. 2. p. 14-36. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2. Acesso em: 8/01/2015.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RESENDE, Beatriz. *O contemporâneo e a literatura brasileira*. 2016. Inédito.

RIO, João do. *Cinematographo*: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911.

RIO, João do. JOE. Cinematographo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1907-1910. Coluna semanal da edição de domingo.

RIO, João do. *Dentro da noite*. Paris: Garnier, 1910.

RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris: Aillaud; Lisboa: Bertrand, 1920.

RIO, João do. A superioridade do Artista. In: _____. *Celebridades, desejos*. Ed. póstuma. Rio de Janeiro: Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto, 1932.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque. In: _____. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Renato Cordeiro Gomes é doutor em Letras; professor associado da PUC-Rio, pesquisador 1A do CNPq. Autor de *Todas as Cidades, a Cidade* (2. ed. Rocco, 2008); *João do Rio: Vias do Vício, Ruas da Graça* (Relume-Dumará, 1996); *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes* (AGIR, 2005), além de ensaios publicados em livros e revistas especializadas no Brasil e no exterior. Organizou com Izabel Margato as coletâneas (ED. UFMG): *O Papel do Intelectual Hoje* (2004); *Literatura, Política, Cultura* (2004); *Espécies de Espaço* (2008); *Literatura e Revolução* (2011); *Novos Realismos* (2012); *O Intelectual e o Espaço público* (2015); *Políticas da Ficção* (2016).

Aline da Silva Novaes é doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio (2013), mestre em Comunicação Social (2009) e bacharel em Jornalismo (2006) pela mesma instituição; é licenciada em Letras pela UERJ (2006). Realizou Pós-Doutorado, com o apoio do CNPq, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio (2015). Atualmente, é professora do IBMEC. Autora do livro *João do Rio e seus Cinematographos*: o hibridismo da crônica na narrativa da *belle époque* carioca (Mauad/Faperj, 2015) e co-organizadora de *Rio Circular: a Cidade em Pauta* (Autografia, 2016), além de capítulos de livros e artigos publicados em periódicos científicos.

Artigo recebido em 18/12/2016. Aprovado em 20/12/2016.