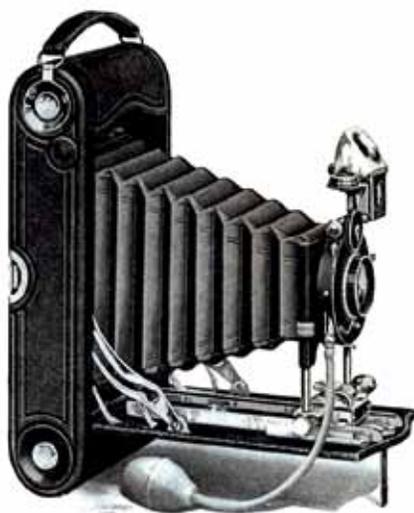
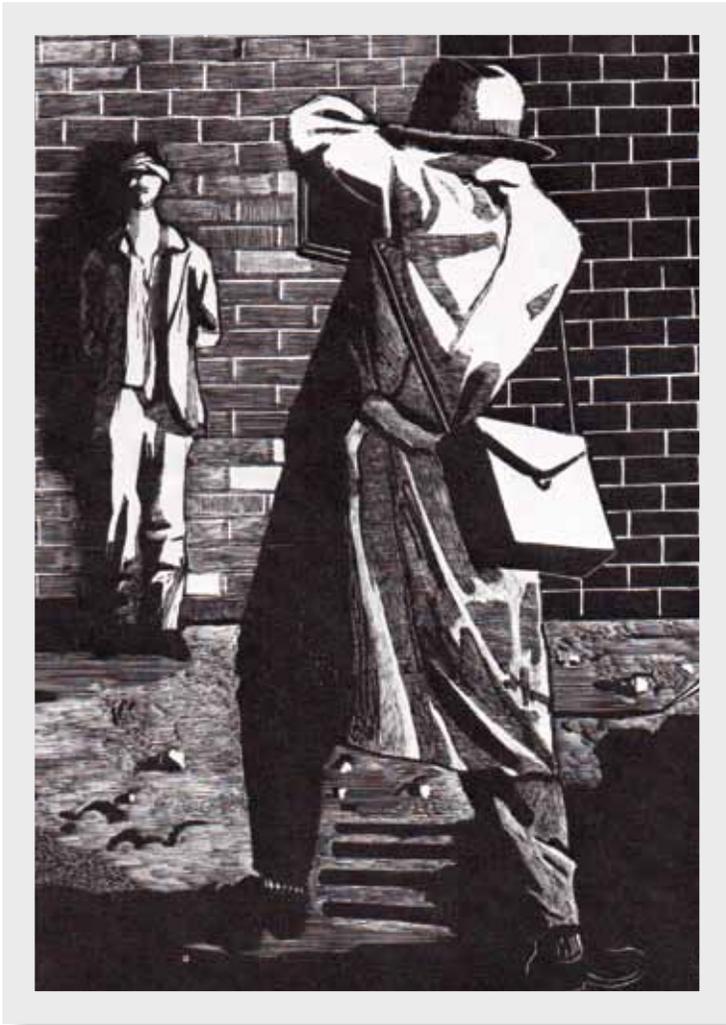


DA QUEDA DO MURO DA VIDA PRIVADA E DA VIOLÊNCIA NO JORNALISMO MODERNO

Gutemberg Medeiros





Acima, gravura de Karl Rössing (1928); na outra página, câmera de 1910 usada por fotojornalistas da época de João do Rio

Há vários aspectos que são discutidos em relação à imprensa e sua atuação. Como estudos sobre como o ímpeto do jornalismo em derrubar os limites da vida privada, tentando expô-la a todo custo. Outro é a relação entre o mundo da notícia e a violência social, especialmente no aspecto de até que ponto ela apenas a notícia ou faz parte de uma verdadeira cadeia produtiva de barbárie – apesar de aparentes camadas civilizatórias. O presente ensaio, em parte derivado de nossa tese de doutoramento (Medeiros, 2009), expõe dois momentos em que se verifica o levantamento desses aspectos em angulações diferenciadas.

Uma das nossas prioridades na tese foi o levantamento da formação de um primeiro movimento de metajornalismo no Brasil na primeira década do século passado, quando se implementou o moderno jornalismo em vigor na Europa e nos EUA. Debatendo prós e contras dessas mudanças, localizamos uma arena de vozes composta de jornalistas e escritores que construíram esse manancial de metajornalismo – ou seja, o jornalismo reportando e questionando a si próprio – exercido não apenas nas páginas de jornais diários, mas também em outras instâncias mediadoras, como as emergentes revistas ilustradas e até em contos e romances.

Nesse sentido e ampliando as possibilidades de verificar uma postura metajornalística, trazemos como momentos pontuais dois objetos midiáticos representativos: a gravura em madeira

GUTENBERG MEDEIROS é jornalista e doutor pela ECA-USP.

O Fotorjornalista na Execução, do austríaco Karl Rössing (1928), e a crônica publicada em jornal diário “O Muro da Vida Privada”, de João do Rio (1911). Além de problematizarem questões como a violência e a diluição dos limites da vida privada na modernidade, mesmo sob perspectivas diferenciadas, ambos abrem possibilidades de reflexão sobre a imprensa moderna que podem ser debatidas em algum grau até hoje. Esses objetos midiáticos revelam especial interesse no exercício da imagem e seus possíveis desdobramentos no jornalismo. João do Rio, com seu arguto olhar de repórter, chega a compor o verbo de ação do momento – de 1916 –, o “kodakizar”, ao localizar fenômeno useiro e vezeiro na sociedade de consumo de massa em tornar de uso na linguagem da vida cotidiana uma marca de produto ao invés do seu substantivo original. Aqui, João do Rio talvez reporte o que pode ser considerado como a certidão de nascimento metajornalístico do noticiário dedicado a celebridades fugazes, presentes nos meios de comunicação analógicos e digitais atuais, demonstrando como essa modalidade é mais antiga do que muitos pensam.

Na gravura de Rössing o observador não consegue ver a câmera fotográfica portátil do fotorjornalista, mas provavelmente foi uma Leica ou Kodak ideais para a libertação dos fotógrafos dos estúdios para a aventura do jornalismo nas ruas. Aqui, é mais explicitada uma determinada esfera de relação entre o jornalismo e a violência impetrada pelo Estado em relação à pena capital. Provavelmente focando uma dimensão maior de convivência na exclusão social tão aguda na ampla crise econômica e de usina de desemprego na República de Weimar.

Apesar de ter sido artista plástico e artífice e professor nas artes gráficas modernas na Alemanha, vemos nesse trabalho uma manifestação crítica do artista em perfeita harmonia com o que miramos como metajornalismo. Inclusive com as aproximações possíveis da participação de Rössing na chamada corrente estética do novo realismo dos anos 20 do século passado com o ato de reportar na imprensa moderna.



Duke University Libraries

As câmeras portáteis libertaram os fotorjornalistas e mesmo os amadores dos estúdios para registrarem os flagrantes das ruas

NAVALHA NA CARNE

Para compreender um pouco mais devidamente a extrema violência que navalha a carne de nosso olhar expressa nessa gravura de Karl Rössing, é necessário, como todas as vezes quando miramos o passado, não ter esse objeto sob as lentes de nosso presente, mas a partir de sua própria ambiência e valorações. Concebida em 1928, tem o sugestivo nome de *O Fotorjornalista na Execução* (*Der Pressefotograf bei der Hinrichtung*).

Em que ambiência esse artista emerge e amalgama o seu ofício? Desde 1919, o expressionismo alemão arrefece, e toma boa parte do palco e coxias das artes a chamada nova realidade. O movimento anterior, que trazia convulsões extremadas, a ler e expressar a realidade como um retrato grotesco,

uma charge que amplia as características básicas até distorcê-las para chamar a atenção do observado, esfria-se então, e elege-se

[...] uma lembrança do simples fato da realidade que estava à busca de uma posição analítico-crítica de uma época [...] ter em vista o próprio eu e as convulsões deste eu pequeno [...]. Trata-se de contemplar o aqui e o agora, de lançar um olhar para fora da janela, para o cotidiano e o asfalto em frente da casa, de olhar para os becos e nas sarjetas, nos galpões das fábricas e nos estaleiros, nos quirófanos e nos bordéis, e ainda que o olhar às vezes caísse somente sobre uma modesta horta ou sobre uma casinha do guarda-barreiras, ou um rincão feliz, ou ficar preso na perspectiva de um varal no ambiente acanhado de um pátio interior de um edifício” (Schmied, 1985, p. 21).

Como em outras vertentes ou fases artísticas, a nova realidade reuniu vários artistas distintos em seus mais de dez anos com algumas características ou posturas comuns. Entre essas peculiaridades, pode-se elencar nova modalidade de ser fiel em relação ao objeto, busca de uma sobriedade no olhar despidendo-se de sentimentalismos ou rastros emocionais, o olhar focado na vida cotidiana. “A representação da obra pictórica neorrealista sucede na eliminação de tudo quanto tenha aspectos de intenção artística, vacuidade pessoal, bravura pictórica e brilho de execução em prol do destaque dos próprios objetos, em proveito da exatidão na realização e da reprodução justa de todos os detalhes” (Schmied, 1985, p. 27).

Ou seja, busca-se uma precisão tal como a alcançada pelo instantâneo fotográfico, sem retoque nem montagem. Justamente a reprodução de imagens da câmara escura que tanta admiração despertou na República de Weimar por ser mais um instrumento técnico derivado da voragem da modernidade. Essa obsessão pela vida como ela é mostra-se fundamental para localizar o lugar de emergência da produção de Karl Rössing, especialmente no caso de *O Fotojornalista na Execução*.

FOTOGRAFIA E VIOLÊNCIA

Tendo em vista a construção desse olhar sem filtros em relação ao real, pode-se entrever alguns aspectos da composição dessa gravura. Logo antes da aplicação de pena capital ao condenado, um fotojornalista vai capturar a imagem para a ilustração da matéria de jornal diário. O ponto de vista do artista é tal que lembra o de um fotógrafo gerando uma foto sobre outro fotógrafo no mesmo diapasão. Ou seja, essa é explicitamente uma metaimagem. Como expresso nos princípios do novo realismo, posicionado na “exatidão na realização e na reprodução justa de todos os detalhes”. Rössing busca uma reflexão a partir de determinado lugar ao assumir “posição analítico-crítica” sobre o exercício da captura da vida cotidiana. O gravurista e o fotógrafo têm lugares extremamente similares, apesar dos diferentes suportes.

O fotojornalista assume, no conjunto da gravura, posição que denota especialmente a sua instância simbólica – o mesmo ponto espacial do pelotão de fuzilamento. Nada gratuito, o artista expressa uma similaridade pejada de violência entre o profissional de imprensa e os executores da pena capital – papéis sociais que remetem ao foco de criticidade à imprensa e ao Estado, respectivamente.

Pode-se pensar nesse tipo de representação descolada de pessoas físicas pela própria concepção imagética da peça. O fotojornalista é o protagonista da cena não apenas pela sua posição em primeiro plano, mas pelos extremados detalhes com os quais é representado – especialmente na textura e caimento do sobretudo e respectivos jogos de claro e escuro de tonalidades. Porém, é um personagem desprovido de subjetivação por um aspecto: não há detalhe algum de seu corpo. Num pequeno efeito de distorção que parece nos remeter à “chargerização” expressionista, o chapéu está demasiado enfiado na cabeça, não se vê a nuca do personagem. Logo após o chapéu e de maneira nada realista, já começa o sobretudo. A imagem do braço já se esconde pela metade no ato de fotografar, não reve-

1 Publicado originalmente no jornal diário carioca *A Noite*, de Irineu Marinho, e incluído na coletânea *Vida Vertiginosa* (Garnier, 1911). Utilizamos aqui a segunda edição dessa coletânea (Rio, 2006).

lando pelo menos uma das mãos. O tornozelo é envolto pela meia de liga baixa masculina.

Por outro lado, como está representado o prisioneiro, já em posição de ser fuzilado? De forma muito estranha, está muito pouco representado em detalhes, ao contrário do fotojornalista. De fato, em vários momentos, está mesmo estilizado. Já vendado, não há detalhamento da face, como boca e nariz. Basta lembrar que um dos elementos mais destacados da identidade, da constituição de um sujeito social, é justamente a sua face, nas mais diversas épocas e culturas. E aqui não é diferente. O condenado não é mais uma pessoa, um cidadão, é um ex-homem que espera o seu descarte definitivo da sociedade promovido pelo Estado.

Por último, mesmo com a estilização do condenado, pode-se perceber quem ele era pelas roupas. Uma camisa aberta no colarinho e paletó e calças simples – provavelmente um trabalhador ou mesmo um desempregado na crise econômica e multiplicadora de exclusão social vigente na então República de Weimar alemã. Os pés são placas enegrecidas sem contornos ou definições. Para quê? Já que ele não sairá andando daquele lugar, mas carregado morto momentos depois. Ao contrário do fotojornalista, que, apesar do sombreamento nos pés, tem os sapatos definidos em traço pelo fato de ter o poder de deslocamento próprio após clicar a imagem desejada. Um registro do tipo de imagem executada nessas condições é justamente o desmoronamento da vida privada, já que um ex-homem não a tem mais. Fotografava-se, desse modo, o que não estava lá, o que não tinha materialidade física, mas a consistência simbólica concreta da exclusão social.

O que se instaura com *O Fotojornalista na Execução* é o exercício de uma criticidade de Rössing em torno da violência da sociedade na pena capital, priorizando também um “enquadramento” da imprensa na cadeia produtiva dessa mesma violência. Uma das premissas básicas para o reconhecimento do Estado moderno é justamente a sua capacidade de geração, arquivamento e disponibilização de informações sobre a sociedade e suas

ações sobre a mesma. Não há Estado sem esse tipo de registro. E a imprensa, no foco de Rössing, atua como um prolongamento desse processo informacional que, acima de tudo, estabelece a existência do Estado através não apenas de uma de suas funções, mas do poder exercido sobre os indivíduos.

O que nos fica, no presente momento, é justamente esse registro artístico de um determinado tipo de texto que, entre tantas possibilidades, registra um flagrante específico de violência constitutivo da imprensa moderna. Pois agora é interessante observar que, dezessete anos antes, João do Rio registrou em texto de jornal diário elementos de violência explícita presentes na imprensa moderna. Mesmo que diferenciados, os componentes de ambos os materiais podem alavancar reflexões interessantes a respeito do espaço midiático e de como tantos dos seus componentes não são tão recentes como se pensa.

PÚBLICO E PRIVADO

Em “O Muro da Vida Privada”¹, de João do Rio, verificamos uma manifestação do papel exercido pelo autor como crítico do espaço midiático – seja em outros textos publicados em jornais e revistas ou ainda em seus romances, contos e peças teatrais. O jornalista reporta elementos considerados fundamentais na modernidade e o papel da imprensa ao ser a “picareta símbolo destruidor do velho e arrasado símbolo do muro da vida privada” (Rio, 2006, p. 115) ou dos limites eliminados entre as esferas pública e privada. Nesse exercício de metajornalismo, o autor localiza a formação de uma sociedade desprovida de *ethos*, o que contamina o próprio ato de reportar. Ou seja, uma discussão exposta em 1911 em um jornal diário se apresenta como uma das mais prementes em relação à imprensa atual.

“O Muro da Vida Privada” é composto de três momentos bem marcados pelas pessoas que regem a sua materialidade discursiva. Nesse particular, é possível comparar o texto a uma pequena peça de teatro em dois atos, interligados por um pequeno entreato, confi-



João do Rio, caricatura de Gil, revista *A Avenida*, 1903

gurando um texto de fronteira na integração entre o gênero teatral e o jornalístico.

Assim, percebemos uma constituição discursiva dramatúrgica bem no estilo vaudeville corrente no início do século XX e também presente na produção dramática de João do Rio. A especialista no teatro do autor, Orna Messer Levin (2002), percebeu o mesmo aspecto só que no sentido inverso, o da produção teatral do autor para com a esfera da imprensa, apontando para o fato de o jornalista utilizar em suas crônicas o diálogo entre personagens. Esse procedimento era contrário ao da crônica carioca da época, em que o discurso indireto livre na terceira pessoa do singular ou mesmo na primeira pessoa do singular era comumente empregado. Levin observa: “Em alguns casos, a crônica dialogada elimina por completo o foco narrativo e o que se obtém são verdadeiras células das situações dramáticas elaboradas nas peças de maior fôlego” (Levin, 2002, p. XVI).

O primeiro ato, do desembarque do personagem apenas nomeado em todo o texto como o “homem mais ou menos notável”, isto é, o equivalente ao termo “celebridade” como o conhecemos hoje – e no final designado como “escritor” em meio ao assédio da imprensa no Cais Pharoux² –, é construído na terceira pessoa do singular, com um sujeito do enunciado onipresente. O segundo bloco, breve entreato para o terceiro e último, narrado na primeira pessoa do plural, consolida-se quando entram no carro o personagem anteriormente citado, o narrador e um terceiro personagem não identificado ao longo de todo o texto. O terceiro localiza-se no diálogo entre o “homem mais ou menos notável” e o narrador, ou seja, duas vozes que assumem a primeira pessoa do singular respectivamente. O diálogo mais intenso acontece no automóvel rumo ao hotel, e no quarto do estabelecimento dá-se a constatação das várias inferências do narrador e a fonte entrevistada – no sentido jornalístico –, “homem mais ou menos notável”. A exemplo do que afirmou Levin logo acima, apresenta-se aqui uma quebra de foco narrativo, criando células dramáticas sob a égide da força do diálogo constante.



**João do Rio,
1920, Ilustração
Brasileira**

Nessa panorâmica, percebe-se a fragmentação do sujeito do enunciado, fixo ao longo de todo o texto, intensificando-se no bloco maior, o terceiro e último. Nesse, localiza-se uma arena de vozes em diálogo – lembrando a acepção de Mikhail Bakhtin – com a presença de eventuais discordâncias ou concordâncias de modo mais adensado. Entretanto, ressaltamos que todo o texto se apresenta com fundo dialógico. O primeiro bloco é palco de um diálogo não verbal – entre a fonte e os fotojornalistas – e do diálogo verbal da fonte – ou aquele que é foco de notícia – com os repórteres, mesmo com falas automatizantes do primeiro, como constata o próprio entrevistado posteriormente, ao assumir com o interlocutor que “já respondo sem sentir” (Rio, 2006, p. 108).

Mas quem seria o terceiro personagem que está no carro durante todo o trajeto até o hotel, presente todo o tempo, não nomeado e em completo silêncio? Tendo em vista a produção de João do Rio e a sua constante ironia – inclusive ao espaço midiático e ao exercício do ato de reportar –, esse terceiro personagem poderia ser o leitor do próprio

² O Cais Pharoux foi construído em 1902, como acréscimo ao cais da Praça XV, no centro do Rio de Janeiro. As embarcações de grande porte ficavam fundeadas em meio à Baía de Guanabara pois o estuário não tinha calado para navegabilidade e os passageiros e as cargas eram desembarcados através de pequenos botes ao Cais Pharoux. Em 1910, foi inaugurado.

3 Sobre o intenso diálogo entre João do Rio e Oscar Wilde, ver a tese de doutorado de Gentil Luiz de Faria, *A Presença de Oscar Wilde na "Belle Époque" Literária Brasileira* (1988).

texto. Porém, esse se posiciona internamente ante o que vê em atitude de “silêncio responsivo”, como diria Bakhtin. O polemista faz o diagnóstico sobre a sociedade atual e o próprio jornalismo com tanta agudeza que fica subentendido ser um jornalista também. Contudo, um não iniciante, pois se mostra experiente nas lides periodísticas. Provavelmente, por ter todo o seu discurso calcado nos moldes de Oscar Wilde³, seria um *alter ego* do próprio João do Rio.

CÂMERA FOTOGRAFICA É ARMA

O primeiro ato de “O Muro da Vida Privada” ergue-se sob o cruzamento de dois campos: o cinematográfico e o bélico. A primeira sessão de cinema no Brasil aconteceu em 1904 e, em 1907, João do Rio inicia sua coluna de crônicas Cinematographo. Como gerador e difusor de imagens técnicas da modernidade, o jornalista apreendeu mais esse símbolo de aceleração e movimento para as páginas de jornal. Porém, mais do que diálogo, esse primeiro ato é mais visível como esquete de cinema mudo de uma verdadeira batalha.

O primeiro parágrafo é o ponto-chave nesse sentido, especialmente no período “Os

fotógrafos, armados de *kodaks*, logo apanharam a sua fisionomia um pouco fatigada. Os repórteres precipitaram-se perguntando coisas fúteis [...]” (Rio, 2006, p. 107). Como podemos constatar, os verbos de ação decisivos são os que remetem ao discurso militarizado de conflito: “armados”, “apanharam” e “precipitaram-se”. A coreografia – ou marcação de cena, se pensarmos em um palco de teatro – marca as ações como se os fotojornalistas fossem as linhas de artilharia, seguidos da infantaria, representada pelos repórteres. As duas formações básicas de uma batalha de campo convencional.

Essa metáfora beligerante como usina de violência se sustenta no próprio núcleo do texto ao demonstrar como na modernidade há a diluição das fronteiras entre o público e o privado, onde tudo é passível de se tornar público. Como alude o título, a meta é tomar de assalto o recesso do lar como se fosse um burgo medieval e trazer à fonte a “sensação de estar sempre preso num aro de olhos” (Rio, 2006, p. 108), para chegar ao ápice desse verdadeiro canibalismo do imaginário no aforismo bem ao estilo de Oscar Wilde: “Porque temos o apetite do escândalo, temos a raiva da destruição e o civilizado faz carnificinas morais apenas” (Rio, 2006, p. 111). Aqui, João do Rio revela como absorve a linguagem teatral ao privilegiar as descrições de cenário na marcação definida dos personagens no espaço – exposto como se fosse um palco italiano tradicional, sendo a quarta parede imaginária a da posição do leitor ou plateia.

É necessário lembrar que esses poucos, mas importantes, elementos de discurso beligerante no texto não eram um recurso meramente estilístico do jornalista e dramaturgo para simples efeito de sentido, pois estavam presentes no imaginário popular e no jornalismo da época. A República Velha foi composta de uma série de conflitos, quarteladas e embates armados, com não poucas vítimas. Apenas dentro do Exército temos o fenômeno do tenentismo:

“A predominância de movimentos de oficiais jovens nos permite dividir as intervenções em dois grandes ciclos que poderíamos chamar

Quiosque ou pagode onde trabalhadores faziam refeições rápidas, tomavam cachaça ou cantavam maxixes ou sambas. Tais quiosques foram exterminados da paisagem urbana carioca com o “Bota Abaixo”



de primeiro e segundo tenentismos, o primeiro entre 1889 e 1904 e o segundo de 1902 a 1930. Entre os dois houve apenas o fenômeno ambíguo do hermismo e a abortada revolta dos sargentos de 1915” (Carvalho, 1977, p. 215).

E ainda outros movimentos de grande repercussão, como a Guerra de Canudos, a Guerra do Contestado, a Revolta da Chibata.

A produção de João do Rio foi realizada sob as mais representativas marcas da modernidade. Uma evidência clara disso está nos títulos de textos publicados em jornais diários, de onde foi extraído “O Muro da Vida Privada”, *Vida Vertiginosa*. Essa nomenclatura expressa a questão da aceleração do tempo e a consequente mudança na percepção de mundo que, por vezes, é marcada pela vertigem e a momentânea distorção dos sentidos. A velocidade é mediada pela presença fundamental da máquina, no caso do texto em questão, um automóvel. Por exemplo, boa parte do terceiro ato passa-se no trajeto de carro entre o cais e o hotel. Ou seja, a palavra e seus sujeitos têm como suporte a máquina em movimento. Dessa maneira, depreendemos o lugar onde emerge esse discurso sobre a sociedade moderna e algumas de suas mudanças capitais em relação à velha ordem, especialmente sobre a ausência de um *ethos* geral e, especificamente, comunicacional. Nesse, não há mais a possibilidade do espaço privado, tudo é passível de ser apreendido em uma fala ou acontecimento social.

No diagnóstico do polemizador e possível jornalista, o mal da época é a “curiosidade desmedida e fora de controle”; “A vertigem da vida é tão intensa que não pode mais separar a vida pública da vida particular” (Rio, 2006, pp. 108-9). O importante não é realmente a verdade, mas o fluxo feérico de informação, cuja meta é adquirir “foros de verdade”, verossimilhança. Não precisa “ser”, basta “parecer”.

FÚRIA DA INFORMAÇÃO

Essa crônica de jornal diário mostra, em metajornalismo explícito, a instauração do império da bisbilhotice e, que visa prover

uma necessidade básica da modernidade. Oriunda da “derrocada do velho símbolo que separava o homem público do homem privado, surge a exasperante fúria de informação, a fome feroz do noticiário, a irresponsabilidade da calúnia lida com um prazer satânico” (Rio, 2006, p. 111). Isso nos lembra a colocação de José Veríssimo⁴ na primeira década do século passado ao invocar a aprovação de uma lei de imprensa para limitar essas manifestações caluniosas⁵.

Ressaltamos que em “O Muro da Vida Privada” também há uma voz literária relacionada ao simbolismo tardio brasileiro – ou decadentismo – especialmente na figura e obra do poeta Charles Baudelaire, outro prospector da modernidade emergente a exemplo de João do Rio.

Até aqui, percebemos como várias linguagens diferenciadas compõem esse texto jornalístico. O texto é formado de outras linguagens – como a literária, a beligerante ou a cinematográfica. Trata-se de pedaços de textos externos que compõem parte da tessitura interna da crônica. A problemática focalizada nesse texto não era nova para João do Rio, pois já a tinha abordado na introdução à grande enquête com escritores e intelectuais no Cinematographo três anos antes da publicação de “O Muro da Vida Privada”.

Na série de reportagens com escritores e jornalistas da época, João do Rio justifica aquele trabalho pioneiro de reportagem temática justamente pela urgência da curiosidade na modernidade, no bloco intitulado “Dois Prefácios Interessantíssimos”. Nessa introdução, o escritor fala sobre a curiosidade e apetite do público de saber e se manter constantemente informado, sempre indagando a respeito da vida na esfera privada.

Já em “O Muro da Vida Privada”, constatamos um alastramento do raio de visão. Apesar de o “homem mais ou menos notável” ser um escritor, como se revela no final do terceiro ato. Em meio ao ápice da Velha República, observa-se um “arrivismo desenfreado, de egoísmo feroz” (Rio, 2006, p. 110), justificando assim a postura violenta por parte da imprensa, o que nos remete à

4 José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) foi jornalista, professor, educador, crítico, historiador literário e fundador da cadeira nº 18 da Academia Brasileira de Letras. Com Araripe Júnior e Sílvio Romero, Veríssimo dividiu o posto de maior expoente na crítica literária chamada de naturalista.

5 A velha imprensa, até as grandes reformulações da primeira década do século XX, mentia muito, mentia demais. Para visivelmente não ferir suscetibilidades ou abalar relações com os donos das mídias, Veríssimo não coloca sob suspeição tudo o que é gerado nos jornais, porém delimita como o que mais “fritamente” distingue a imprensa brasileira é a seção de matérias pagas conhecidas como “a pedido”, em que qualquer pessoa pode publicar artigos sobre qualquer assunto. Geralmente, são abordadas questões pessoais e “descambam frequentemente em troca de grosserias e doestros” (Veríssimo, 1907, p. 69). Também servem como “muro de pasquins, lugar de mofinas em que todos anonimamente podem injuriar, enxovalhar, metter à bulha, denunciar um inimigo, desafecto, a autoridade superior e talvez algum amigo”. Para o crítico e jornalista, a única ocasião em que se sente falta da censu-



Avenida Central e seus edifícios por volta de 1909 pela lente de Marc Ferrez

ra aos jornais – inexistente no cenário brasileiro – seria para barrar esse tipo de material. Ele aponta que esse espaço também foi ocupado por governos, “mediante amigos anônimos, assalariados ou não, a sua própria defesa, a dos seus atos e planos” (Veríssimo, 1907, p. 69). Apesar do desenvolvimento na área, no ano de 1900 – quando Veríssimo tecia tais diagnósticos –, a circulação dos jornais é muito escassa e “os seus jornais diários do Rio de Janeiro não chegam talvez a tirar de facto muito mais de cem mil exemplares” (Veríssimo, 1907, p. 71).

⁶ Essas são as únicas funções de projeção social citadas ao longo do texto. Em outros trabalhos, João do Rio vai expor as relações por vezes ambíguas,

coreografia do primeiro ato com os batalhões de fotógrafos e de repórteres.

Mas nem sempre celebridades são vitimadas por essas fúrias, nem sempre pessoas de projeção pública como escritores e políticos são eleitas como alvos⁶. Conforme os interesses desse nascente jornalismo sensacionalista, os menos privilegiados são alvo da curiosidade também, o que pode ser comprovado na interessante e objetiva descrição efetuada pelo cronista:

“Mas de fato todos sofrem. Espiam repartições públicas, espiam quartos, as salas, lugares secretos, espiam as bodegas, as casas modestas, os anônimos. A uma simples palavra os jornais fazem juízos integrais. Contam-se adultérios com os nomes por extenso das três vítimas, contam-se defloramentos com as notas do exame médico-legal por extenso. Homens medíocres veem impressa a história da sua família, quase sempre mentirosa” (Rio, 2006, p. 112)⁷.

O clímax do terceiro e último ato acontece na chegada ao hotel, quando o “homem mais ou menos notável” não é recebido por outro batalhão de repórteres. Logo, não é reconhecido como celebridade pelo gerente ou funcionários. Seguindo a marcação das peças de Oscar Wilde e do próprio João do Rio, com finais irônicos e paradoxais, o

acompanhante percebe as linhas de nervosismo a surgirem no rosto do escritor. Até que revela ao escritor sua condição: “Você mesmo fez um ar de vítima depois de responder ao repórter. Entretanto, se não houvesse repórteres e fotógrafos, você estaria furioso agora” (Rio, 2006, p. 113). Para, ao final e quando o escritor recebe feliz um repórter, comprovar o polemista e conhecedor da máquina da imprensa:

“Derrubar o muro da vida privada é horrível quando é para o mal. Mas hoje, com a nossa vida vertiginosa, com a nossa ânsia de sol e de liberdade, exibicionismo, de vaidade, do que quiseres, quando por alguns segundos o tal muro sentimos, é como se sentíssemos a asfixia, o vazio, a rarefação da vida” (Rio, 2006, p. 115).

O REPÓRTER É A PICARETA

Ainda no mesmo diapasão wildiano, João do Rio encerra o texto com chave de ouro, em termos de aforismo sarcástico, ao delimitar uma de suas maiores preocupações: o lugar da imprensa e de seus profissionais no jornalismo moderno decorrente da nova ordem mundial emergente: “[...] o repórter, a picareta símbolo destruidor do velho e arrasado símbolo do muro da vida privada” (Rio, 2006, p. 115). Papel esse que o próprio João do Rio exerceu, sendo um dos principais profissionais em jornais diários e revistas que ajudou a formar essa nova imprensa brasileira.

Fica evidente, em todo esse texto, a forte carga simbólica, não apenas no próprio muro da vida privada. Impossível, aqui, não pensarmos num paralelo entre João do Rio e Dostoiévski, em seu *Diário de um Escritor*, pois o autor brasileiro também aponta uma patologia das multidões: a ânsia por informação privada feita pública. Esse jornalista tem a sua função primordial de decifração das “nevroses” cotidianas, assim como Dostoiévski. Nesse sentido, é interessante observar que João do Rio se apropria de outro campo para importá-lo à produção

jornalística: o da psicologia e psicanálise. Em 1911, quando essa crônica foi publicada, tinha início a divulgação das ideias de Sigmund Freud, um dos motores culturais do século XX. Mas a sua vulgarização ou publicidade só estaria mais realizada nos segmentos artísticos ou ideológicos do Brasil no início da década de 20. Até onde percebemos, o jornalista focalizado é um dos pioneiros dessa aclimação da esfera da psicanálise à da midiática.

João do Rio dá plena vazão à modernidade tardia brasileira, como agente do espaço midiático, no acelerado trabalho de eleição e exclusão de símbolos. Papel esse que o jornalismo ocupa até os dias de hoje.

CLIC! CLIC! OU “KODAKIZAR” O REAL

João do Rio vai privilegiar a fotografia como um dos ápices do discurso jornalístico da época na crônica “O Jovem Carioca”. Para Joe, o pseudônimo em *Pall-Mall Rio*, onde está inserido esse texto de 1916, há várias formas para “fazer a história de uma geração”, como as tendências morais ou a análise das ideias. Porém, a preferência do cronista está na imagem das roupas e dos costumes: “Prefiro a photographia, não só porque está muito na moda, como é documento do que realmente existe” (Rio, 1917, p. 107).

Entretanto, na crônica “Clic! Clic! Photographo”, também em *Pall-Mall Rio*, o cronista mundano localiza o feérico da inflação da atividade que dá título ao texto. Uma senhora em plena Avenida Central⁸, a passarela das elegantes, tenta driblar um fotógrafo posicionado com “o kodak” em punho. Ele pede licença, diz que a chapa é para uma revista ilustrada. Até que ela concorda e “ficou de pé, numa pose de ave real, sorrindo, enquanto o moço louro de novo kodakizava” (Rio, 1917, pp. 212-3).

Ou seja, a madame em questão quer ser fotografada. A tentativa de fuga foi um mascaramento de suas intenções verdadeiras, um pequeno cabotismo da vida cotidiana. Além disso, verificamos a presença de per-

sonificação designando a condição de ação para um produto, no caso, o nome de um dos maiores fabricantes no lugar de câmera fotográfica. Na sequência, o jornalista diagnostica essa nova realidade também em outros pontos da cidade:

“[...] nós temos agora mais um exagero, mais uma doença nervosa: a da informação photographica, a da reportagem photographica, a do dilettantismo photographico, a da exhibição photographica – a loucura photographica. [...] não ha propriamente pessoas notaveis cuja physionomia faça necessidade informativa dos jornaes porque não ha cara que não seja publicada” (Rio, 1917, p. 213).

Entre os aspectos simbólicos do tempo que se encontram nesse trecho de metajornalismo, está o discurso cientificista a partir do uso da psicologia, ao categorizar a inflação dessas imagens técnicas como uma “doença nervosa”. Ainda a repetição obsessiva do termo “photographica”, completamente não usual em João do Rio. Esse recurso estilístico expressa, na materialidade do texto, a constância do gesto de clicar que está sendo localizado na sociedade. Por último, o jornalista aponta o resultado desse processo inflacionário, o desvalor das imagens clicadas, pois, conforme afirma, os rostos possíveis já foram enquadrados.

No final da vida, João do Rio implementou algumas reflexões bem objetivas sobre os rumos tomados pela imprensa moderna que muito se aproximam às de Lima Barreto, tirante o tom editorializante que este último assumiu. Em “O Segundo Olavo Bilac”, ele aponta que a “história dos nossos costumes” brasileiros terá sempre uma falha nessa primeira década do século passado, na brusca transição entre a “forma burguesa lusitana” para a “atoarda [notícia imprecisa, boato] assaltante norte-americana”, a documentação sobre a imprensa.

Para ele, não houve um observador imparcial para construir essa narrativa memorialística, pois “a imprensa impressiona todas as classes, o medo do seu poder destruidor

por vezes corruptas, entre ambas, como no romance *A Correspondência de uma Estação de Cura* (1918).

7 Semelhante descrição precisa é de uma das maiores mudanças realizadas pelas transformações no jornalismo implementado no Brasil a partir de 1905 e, de certa forma, embaça todo o texto na questão da quebra das fronteiras dos espaços público e privado e da consequente perda de um *ethos* comunicacional. É interessante notar o quanto Nelson Rodrigues deve ao seu início no jornalismo, nos anos 20 e na editoria de polícia, na cobertura de casos exatamente com esse teor. Isto é, nesses segmentos reside boa parte da matéria: prima da produção desse dramaturgo.

8 Atual Avenida Rio Branco, essa ampla artéria foi concebida como o eixo principal de outras que constituiu o “Bota Abaixo”, como foi conhecida a grande reforma urbanística capitaneada pelo prefeito Pereira Passos, no começo do século passado, nos moldes da implementada na Paris de meados do século XIX. Mais do que uma cosmética movimentação para melhor circulação de pessoas e de mercadorias no nervoso centro comercial e político da metrópole, essa reforma urbanística fez parte de um amplo projeto de nação com a forte tônica de exclusão social.

é tremendo nos que dela fazem parte”. Isso João do Rio declarou, é bom lembrar, quando era dono de jornal. O cronista lembra que, no primeiro momento da “transformação yankee”, os literatos deixaram a direção de jornais para serem assuntos dos mesmos.

Uma das primeiras consequências disso foi o “rompimento do dique do respeito, as hierarquias mentais desapareceram” (Rio, 1917, p. 179) para dar lugar ao império da publicidade. Apesar de enunciar as coisas quase como um indiano em sua estanque sociedade de castas, elabora o fim da reflexão e o detrimento da informação.

Como consequência, se o escritor não for amigo dos donos de jornais, “qualquer energúmeno pode atacar os autores dessa planta sem raízes – a arte”. Já o noticiário de louvores “é feito em camaradagem e sem a leitura das obras de que fala” (Rio, 1917, p. 180). Como em tantos outros momentos da produção de João do Rio, insiste que o diapasão da imprensa é atacar ou defender, mas deixa mais evidente o que seria o jogo de interesses vários.

APENAS RETICÊNCIAS

O que fica são apenas reticências, ou seja, a inconclusividade de um diálogo que não termina. Apenas a certeza de que esses elementos podem colaborar na reflexão do metajornalismo e nos seus mais diversos desdobramentos. Especialmente nestes novos tempos em que se descortina a era das várias mídias digitais e suas potências insuspeitas de divulgação massiva em proporções jamais vistas, quando cada vez mais é necessário discutir os limites éticos de se manter o espaço da vida privada como elemento civilizatório. Também nesse sentido, aprimorar os debates sobre atitudes do espaço midiático em relação às mais diversas manifestações de violência ou mesmo barbárie em suas mais diversas proporções na sociedade contemporânea. Tais preocupações, como vimos, estavam presentes no Brasil de 1916, na Alemanha de 1928, e há que se mantê-las na sociedade globalizada atual.



BIBLIOGRAFIA



- CARVALHO, José Murilo de. “As Forças Armadas na Primeira República: o Poder Desestabilizador”, in Boris Fausto (org.). *Brasil Republicano: Sociedade e Instituições (1889-1930)*. São Paulo, Difel, 1977.
- FARIA, Gentil de. *A Presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” Literária Brasileira*. São Paulo, Pannartz, 1988.
- GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- LEVIN, Orna Messer. “A Elegância nos Palcos”, in *O Teatro de João do Rio*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- MEDEIROS, Gutemberg Araújo de. *Urbanidade e Metajornalismo nas Matrizes da Modernidade: Memória Textual nas Produções de Lima Barreto e João do Rio*. São Paulo, ECA-USP, 2009.
- RIO, João do. *Pall-Mall Rio: o Inverno Mundano de 1916*. Rio de Janeiro, Villas-Boas, 1917.
- _____. *Vida Vertiginosa*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- SCHMIED, Wieland. “A Nova Realidade – O Realismo Alemão dos Anos Vinte”, in Hermann Pollig et al. *Gráfica Crítica na Época de Weimar*. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1985.
- VERÍSSIMO, José. “A Imprensa”, in *Livro do Quarto Centenário (1500-1900)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1907, pp. 39-75 (volume IV).