

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

Renato Cordeiro Gomes (PUC-Rio/CNPq)

Aline da Silva Novaes (PUC-Rio/CNPq)

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 ensaio homônimo, motivado pela leitura de Nietzsche e de Oscar Wilde. Por outro lado, pode-se apreender a posição do jornalista-escritor enquanto “intelectual”, quando incorpora “o radical de ocasião” (Cândido) 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 carioca. Por esta perspectiva, busca-se salientar “zonas de sombras – as formas, expressões e domínios de experiência recalcados ou preteridos e sua potência intempestiva”, a exemplo dos relatos urbanos que questionam os limites da representação, ao tematizar o comum e o cotidiano. Assim, este trabalho pretende salientar o viés político de Paulo Barreto e discutir suas relações com a contemporaneidade. Valendo-se das formulações de Jacques Rancière, que compreende a arte para além de sua autonomia ou de uma mensagem revolucionária, estudam-se as relações entre arte, estética e política. Para Agamben, ser contemporâneo é ser capaz de enxergar além do óbvio, o que o teórico chama de “obscuridade”. A partir desta concepção, bem como de outros pensadores, põe-se em questão o anacronismo que ajuda a ler João do Rio como nosso contemporâneo.

Palavras-chave: arte e política; contemporaneidade; João do Rio.

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

Esta citação do filósofo francês, em epígrafe, que estabelece uma estreita relação entre arte e política pode remeter a certas formulações de Paulo Barreto/João do Rio em “A superioridade do Artista”, publicado postumamente em 1932 no volume *Celebridades, desejos*. Essa crônica, sob a forma de carta, mas, na verdade, um ensaio, 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 e cultural do Brasil de seu tempo. Sintomaticamente,

inspirado em Nietzsche, o texto se desenvolve 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)

Para esse Eu-Artista, alter-ego de Paulo Barreto, espécie de máscara do sujeito, 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”. É pelo traço político da arte que Paulo Barreto conclui: “Consequentemente, eu sou o superior. Consequentemente, o revolucionário, o reivindicador sou eu” (ibidem). Como deixa claro no prefácio de *Celebridades, Desejo*, a completude humana só se alcança mediante a Arte, “guia dos homens e prolongamento ideológico da Natureza”, revestido de um exultante otimismo embora contaminado pelas contradições.

Problemática da criação que implica uma defesa da arte, João do Rio incorporou, sem querer fazer filosofia, mas em muitos de seus escritos jornalísticos e em sua ficção, 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. Também de Nietzsche, Paulo Barreto tematiza a relação entre beleza e verdade (entre dionisíaco e apolíneo) e a apologia da aparência como necessária à vida e única via de acesso à

essência; uma apologia, portanto, da arte (Machado, 1984, p. 12-13). O objetivo aqui não é estudar Nietzsche – nem haveria espaço para isso –, mas apenas apontar certas posições de Paulo Barreto inspiradas nas leituras do filósofo. 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 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, p. 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”. 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.

No que se refere ao início do século XX, paradigmas estético-culturais e ético-políticos da nacionalidade e da modernidade apontavam para a necessidade de atualização da consciência artística da mentalidade brasileira, que será trabalhada, logo depois, pelos programas do nosso Modernismo. 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 - incorpora o radical de ocasião e traz para cena os escombros da *belle époque*, a “obscena”¹ (GOMES, 1996, p. 31).

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 de homem de imprensa, assim, buscava atingir o real, pagando

¹ Cena e obscena foram definições criadas 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.

tributo ao referencial próprio do campo jornalístico. 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. Ao analisar alguns textos da coluna *Cinematographo*, publicada na edição dominical da *Gazeta de Notícias* (1907- 1910), bem como outras produções de Paulo Barreto, observamos o viés político do escritor-jornalista e suas relações com a contemporaneidade.

Estética e Política

Para Jacques Rancière, “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” (RANCIÈRE, 2005, p. 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.

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; desconsiderando, portanto, a ideia dessa atribuição pelas mensagens transmitidas ou pela maneira como representa estruturas sociais, conflitos políticos ou identidades, independente de quais sejam. Sobre esse argumento, cabe ainda destacar:

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, p. 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” (Ibidem, p. 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, 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” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A partir da consideração do filósofo, é possível afirmar que existe em João do Rio uma escrita que se revela política.

No prefácio de *Políticas da escrita*, o teórico explica a relação das palavras 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, p. 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.

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 à atualidade. De acordo com o filósofo, quando assim definimos uma obra 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” (AGAMBEN, 2009, p. 57), pois é o anacronismo que permite a apreensão de um tempo e faz de determinado autor um contemporâneo (AGAMBEN, 2009).

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. (Ibidem, p. 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 (grifo do autor). 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. (Ibidem, p. 59)

A definição apresentada pelo filósofo francês de estar em consonância com o seu tempo é evidente na obra de Paulo Barreto, autor que adere à modernidade e relata isso 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” (Ibidem, p. 62-63). Adiante, no entanto, complementa que não é possível separar o escuro da luz, como bem apontou Nietzsche em *Segunda consideração intempestiva*, obra já mencionada neste artigo: “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, p.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. No entanto, tal premissa, vale pontuar, não indica o desaparecimento da luz. A partir disso, tomando como análise a obra de Paulo Barreto, podemos associar 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).

O teórico italiano afirma, ainda, que é também uma atitude corajosa e rara adentrar por essa obscuridade e interpretá-la. No entanto, o contemporâneo vai além de perceber o escuro do presente, ele também divide e interrompe 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 a narrada por Joe, o pseudônimo que assina a coluna da *Gazeta de Notícias*, que nos serve, neste momento, como sintoma do traço político e contemporâneo da obra de Paulo Barreto.

Em 16 de outubro de 1910, Paulo Barreto inicia uma das crônicas de *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 péssima condição de trabalho da época é motivo de indignação para o escritor. 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 jornalista e ressalta 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 (Ibidem)

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 ruins, ocasionam a morte.

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 outro lado, exaltava a ideologia do progresso e, paradoxalmente, apontava para as consequências desastrosas da vida vertiginosa do mundo moderno que ia esvaziando as marcas do humanismo e dava lugar ao predomínio da máquina e da velocidade, como se vê no texto “Um dia de um homem de 1920”, escrito em 1910.

O viés político de Paulo Barreto é notado nos textos lidos aqui como contemporâneos, que abordam os impasses de uma modernização excludente. Se analisarmos as produções de João do Rio, perceberemos que esse traço político da crônica costura toda a obra e vai se intensificando.

Já em 1903, na coluna “A cidade”, publicada na *Gazeta de Notícias*, vemos 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 às 19h e a escassez de água. Em *A alma encantadora das ruas* (1908), por exemplo, marcam presença as mazelas da sociedade e o senso de justiça do escritor em, para citar algumas crônicas, “A fome negra” e “Os trabalhadores de estiva”. A característica segue em *Nos tempo 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. 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. É por meio desta que o cronista relata as tensões e contradições 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 o 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 do 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 de uma nova ordem atrelada ao fluxo do capital internacional.

Rancière, na epígrafe deste trabalho, nos fala que a política na arte transcende o desejo do artista. A arte é, por si só, política. 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, p. 47-48) e se concretiza em “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária (...)” (RANCIÈRE, 2005, p. 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 repostada 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”, nas palavras de Godofredo de Alencar, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, que lhe empresta a ideologia prática de homem de jornal, que tem 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, 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 que provém da consciência dilacerada da mudança, o que se pode contrastar com o pessimismo do contemporâneo do século XXI.

Referências

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

CANDIDO, Antonio. _____. Radicais de ocasião. **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 83-94.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

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

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 X/Faperj, 2015.

PRADO, Arnoni. Mutilados da *Belle Époque*. Notas sobre as reportagens de João do Rio. SHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. 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.

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