



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS

Elaine Mayworm Lopes

**UMA MODERNIDADE ENCENADA NA NOITE CARIOCA: A OBRA DE
JOÃO DO RIO NO CONTEXTO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX**

Rio de Janeiro
2008

Elaine Mayworm Lopes

**UMA MODERNIDADE ENCENADA NA NOITE CARIOCA: A OBRA DE
JOÃO DO RIO NO CONTEXTO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre,
ao Programa de Pós-Graduação em
Letras, da Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Área de concentração:
Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro
2008

Elaine Mayworm Lopes

**UMA MODERNIDADE ENCENADA NA NOITE CARIOCA: A OBRA DE
JOÃO DO RIO NO CONTEXTO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre,
ao Programa de Pós-Graduação em
Letras, da Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Área de concentração:
Literatura Brasileira.

Aprovado em: 24/03/2008

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dr.^a Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dr.^a Matildes Demétrio dos Santos
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

J81	<p>Lopes, Elaine Mayworm. Uma modernidade encenada na noite carioca: a obra de João do Rio no contexto brasileiro do início do século XX / Elaine Mayworm Lopes. – 2008. 179 f.</p> <p>Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. João, do Rio, 1881-1921 – Crítica e interpretação. 2. Decadismo (Movimentos literários) – Brasil – Teses. 3. Crônicas brasileiras – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-4</p>
-----	---

DEDICATÓRIA

A Luiz, pelo amor, pelas renúncias e pelo apoio incondicional à realização deste sonho, por seu companheirismo nos momentos de indecisão e angústia acadêmica.

A meus pais, base sólida para a concretização de meus ideais e exemplo de perseverança e otimismo na caminhada da vida.

A todos os amigos que compartilharam de minhas idéias e/ou contribuíram para que este projeto alcançasse seus intentos.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, por suas orientações firmes e convictas que me fizeram crescer como pesquisadora; pela dedicação extremada e terna; pelos conselhos sempre bem-vindos e pelo exemplo de educadora e intelectual esclarecida, que ilumina os caminhos da pesquisa acadêmica.

À Professora Doutora Fátima Cristina Dias Rocha, anfitriã dos primeiros estudos sobre João do Rio, que agora contribui carinhosamente para o aperfeiçoamento deste trabalho.

À Professora Doutora Matildes Demétrio dos Santos, pela acolhida generosa e por seu vivo interesse em fazer parte do aprimoramento desta pesquisa.

Aos professores Ana Lúcia Machado de Oliveira, Ana Cláudia Coutinho Viegas, Flávio Carneiro Gomes, Victor Hugo Adler Pereira, Ítalo Moriconi e Maria Teresa Gonçalves Pereira pelas aulas iluminadas, performáticas, ricas e sugestivas durante meu caminhar acadêmico.

Ao querido professor Luiz Edmundo Bouças Coutinho, que me recebeu de braços abertos em suas aulas na UFRJ, pelas brilhantes discussões sobre a obra de João do Rio e pela partilha generosa de seu conhecimento.

Aos amigos José Luiz Matias e Adriana Sardinha, com quem tanto dividi as angústias e as pesquisas acadêmicas.

À amiga Shirley de Lima Brás, pelo ombro carinhoso, por ter sempre participado e comungado dos mesmos ideais profissionais, e pela revisão cuidadosa desta pesquisa.

Às amigas Cíntia Machado e Cíntia Diel, companheiras da dura lida no ensino médio e dos intermináveis estudos lingüísticos e literários, meu muito obrigada pelas conversas motivadoras e pelas demonstrações de afeto e amizade.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram com que este trabalho chegasse a seu final.

RESUMO

LOPES, Elaine Mayworm. *Uma modernidade encenada na noite carioca*: a obra de João do Rio no contexto brasileiro do início do século XX. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Este trabalho se detém na análise de crônicas e contos de João do Rio, produzidos nas duas primeiras décadas do século XX, a partir do diálogo que o escritor carioca estabeleceu em sua obra entre o discurso de modernização procedente das estéticas européias finisseculares, seus impactos no Brasil da Primeira República e as peculiaridades da cultura nacional. Para encenar flashes desse momento de efervescência na vida da capital brasileira, João do Rio utilizou como estratégias discursivas as ressonâncias que recebeu do movimento decadentista em junção com algumas noções caras às literaturas fantástica e naturalista. É especialmente pela noite e pelas ruas da cidade “civilizada” – que vivia sob a vigência da ordem racional e cientificista –, que o intelectual expôs a perversidade como o processo modernizador se fez no país, abrindo espaço para as bizarrices, as anomalias e para seres e os acontecimentos insólitos que os envolvem em períodos de grandes transformações sócio-econômicas e culturais.

Palavras-chave: João do Rio. Modernidade. Decadentismo. Literatura fantástica. Naturalismo.

RESUMEN

Este trabajo se detiene en el análisis de crónicas y cuentos de João del Río, producidos en las dos primeras décadas del siglo XX, a partir del diálogo que el escritor carioca estableció en su obra entre el discurso de modernización procedente de las estéticas europeas finiseculares, sus impactos en Brasil de la Primera República y las peculiaridades de la cultura nacional. Para escenar flashes de ese momento de efervescencia en la vida de la capital brasileña, João del Río utilizó como estrategias discursivas las resonancias que recibió del movimiento decadentista en unión con algunas nociones caras a las literaturas fantástica y naturalista. Es especialmente por la noche y por las calles de la ciudad “civilizada” – que vivía bajo la vigencia de la orden racional y científicista –, que el intelectual expuso la perversidad como el proceso modernizador se hizo en el país, abriendo espacio para las bizarrices, las anomalías y para seres y los acontecimientos insólitos que los envuelven en periodos de grandes transformaciones socio-económicas y culturales.

Palabras-llave: Juan del Río. Modernidad. Decadentismo. Literatura fantástica. Naturalismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. AS PECULIARIDADES DE REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE BRASILEIRA: O DIÁLOGO COM O DECADENTISMO E O FANTÁSTICO.....	24
1.1 O intelectual e a reconfiguração das imagens civilizatórias.....	32
1.2 O Decadentismo e o colapso das idéias no <i>fin-de-siècle</i>	38
1.2.1 A artificialidade ornamental e decorativa.....	40
1.3 A estratégia fantástica como representação do sujeito na modernidade.....	45
1.3.1 <u>As marcas da ambigüidade fantástica</u>	47
1.3.2 <u>No limiar dos tempos modernos, estranhos seres fantasmáticos</u>	51
1.4 O Decadentismo, a noção de labirinto e a literatura fantástica.....	54
1.5 A estetização do corpo como símbolo da arte.....	57
1.5.1 <u>A construção do mito do dândi</u>	60
2. UMA MODERNIDADE ENCENADA NAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO.....	63
2.1 Precocidade e perversão: as “Marias-gasolina” modernas.....	69
2.2 A encenação das luzes: atração e morte.....	75
2.3 Sob o véu da modernidade, as feridas sociais.....	81
3. NO CALDEIRÃO DAS TENTAÇÕES, PERVERSÕES, BIZARRICES E DOENÇAS DA MODERNIDADE.....	89
3.1 Uma bizarra sensibilidade olfativa.....	104
3.2 O tom amarelado da doença social que ninguém quer ver.....	111
3.3 Para a lógica do bom senso, uma cabeça de papel.....	118
4. PELAS MÁSCARAS DO CARNAVAL, SUJEITOS DECADENTES E SERES GROTESCOS.....	131
4.1 Amor, perversão e loucura: a morte no carnaval.....	138
4.2 A despersonalização pelas máscaras.....	147
4.3 Por trás da máscara, o terror fantasmático.....	151
4.4 Religiosidade X perversão: a semana santa orgíaca.....	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS.....	178

INTRODUÇÃO

É pelas vias do Decadentismo europeu que nossos passos literários de aferição dos primeiros anos do século XX emitem um “discurso de modernização”.
(COUTINHO, 1995, p. 195)

As palavras de Luiz Edmundo Bouças Coutinho, escolhidas como epígrafe de abertura deste trabalho, sinalizam um dos pontos de vista possível para a leitura do período em que viveu e produziu o escritor carioca João Paulo Alberto Coelho Barreto. Jornalista das multidões, cronista da vida mundana, mas, acima de tudo, intelectual ativo na reconfiguração dos rumos culturais brasileiros, João do Rio – seu pseudônimo mais conhecido, assumido em 1904 quando passou a ter uma coluna diária em um jornal carioca –, como receptor das ressonâncias das estéticas européias finisseculares em nosso país, foi um dos fomentadores dos flertes entre o discurso de modernização procedente dessas estéticas e as peculiaridades da cultura nacional, disso resultando um painel exclusivo de como o Brasil foi compulsoriamente inserido na modernidade ocidental.

Nesse sentido, o intento deste estudo é analisar obras joãoriodeanas na perspectiva decadentista – uma entre outras propensões estéticas utilizadas pelo escritor para tratar dos dilemas da modernidade brasileira –, especialmente em seu diálogo com aspectos da literatura fantástica, que apresentem exemplos singulares de representação dos sujeitos nesse processo. Todavia, como estava imerso num caldeirão de tendências artísticas, ao cronista não escapou um olhar dialético para tais recursos – particularmente alguns tópicos naturalistas –, ora utilizando-os para subverter conceitos cristalizados, ora esvaziando-os quando justapostos a outros expedientes da linguagem literária.

O contexto de tudo isso: as duas primeiras décadas do século XX, anos pré-modernistas pontuados por uma intensa atividade literária, estimulada em grande parte pelas transformações por que passava a imprensa e por expressivas mudanças do cenário sociocultural e político brasileiro. É a época em que floresce a Primeira República e se dá o pontapé na marcha de industrialização, fruto das alterações de paradigma da nova ordem econômica mundial.

O Brasil enveredava pelo regime republicano ainda carregado dos ranços do antigo sistema monarquista. A elite oligárquica que fazia a República mantinha-se imbuída e reunida

em torno dos mesmos interesses do Império, e embora aparentasse desejar um novo regime político-econômico, resistia em suas bases às transformações que isso exigia. Por conta desses fatores, nossa primeira experiência republicana foi marcada por revoltas e manifestações de grupos insatisfeitos, que, unidas aos apelos de civilidade e modernização ecoados da Europa, operaram uma verdadeira revolução que abriu as portas para o advento da *Belle Époque* – uma sinalização da modernidade nas artes e na arquitetura que se configuraria na Semana de Arte Moderna de 1922.

Por outro viés, era urgente promover o avanço técnico e científico. Com os novos ditames mundiais, tornava-se impossível manter a economia interna apenas na base agrário-exportadora. No entanto, e de forma contraditória, a sustentação do regime republicano ainda era feita pelo poder agrário – basta lembrarmos das bases da política do café-com-leite que manteve a República Velha – e, em nome do progresso, o desenvolvimento da indústria foi vetado naquele momento.

Entretanto, o novo modelo político tinha de diversificar sua manutenção econômica. Assim, favoreceu o incremento do comércio, com sua oferta variada de produtos de todos os tipos – especialmente os importados – nas vitrines luxuosas do centro do Rio de Janeiro – capital e modelo para as outras grandes cidades brasileiras. O efeito disso foi a progressão de um capitalismo como cultura, do qual participaram interesses econômicos e políticos, absorvido em suas formas mais sofisticadas.

Embora o papel de consumidores ávidos pela novidade que nos reservou a nova ordem mundial não fosse desempenhado de forma tão acrítica e linear – muitos estavam dispostos a lutar contra essa imposição que franqueava a participação nas estruturas econômicas da vida moderna ocidental –, fomos sem dúvida acometidos por uma “febre” de materialismo expressa nas atitudes, na linguagem e no vestuário, propiciadora do consumo irrestrito de bens, levados para o interior das residências e/ou para a constituição do perfil dos valores morais e éticos que nos regiam, por exemplo.

Essa “novidade” também chegava pelas páginas dos jornais, que serviram de vitrine para tudo que se queria moderno – moda, comportamento, inovações técnicas, noções de política, economia e cultura, enfim, uma série de fatores que estimulavam a adequação aos novos tempos. Nesse sentido, a consolidação da imprensa oficial¹ na segunda metade do

¹ Para suprimir a falta, ou a insignificante circulação oficial, de livros e gazetas no Brasil-colônia, vários expedientes foram utilizados para fazer circular a informação. Esses “irregulares instrumentos supletivos da informação e do comentário” (RIZZINI, 1988, p. 240), como a sátira verbal, o pasquim e a folha volante, por exemplo, serviram por vezes para dar voz a manifestos diversos, literários ou não, e até tiveram participação em causas políticas, como na Inconfidência Baiana. Proibida ou não, a leitura desses pasquins e gazetas no período colonial estimulavam idéias de liberdades e repúblicas, perigosas por aqueles tempos de mando monárquico (RIZZINI, 1988, p. 274). Somente no último quartel do século XVIII ocorre uma

século XIX e sua conseqüente modernização propiciada pelo impulso tecnológico no começo do século XX (oficinas e redações ganharam mais agilidade com a importação de maquinário moderno, e as velhas penas foram substituídas por velozes máquinas de escrever – o poeta Olavo Bilac não as esqueceu e elogiou o invento em uma de suas crônicas, “A máquina” –; nova diagramação das páginas, a substituição do desenhista pelo fotógrafo, os “reclames” e as diversificadas formas de publicidade etc.), solidificaram ainda mais a função do jornal como veículo de circulação de informações e idéias, papel este preponderante na formação de hábitos e gostos que já vinha sendo desenvolvido desde o movimento romântico.

Por outro lado, a sofisticação das técnicas que dinamizavam sua produção deixou à mostra um lado perverso: os debates ideológicos que sobrevinham de suas páginas continuavam embasados em princípios que não condiziam com a “nova” face que a sociedade queria exhibir, sem modificação até mesmo na forma de pensar os tempos republicanos, permanecendo “análogos aos meios rudimentares de expressão do pensamento no período colonial” (FIGUEIREDO, 1995, p. 42). Isso ocorre porque a imprensa ainda permitia “a interferência das autoridades, por meio de regulamentações e pressões, [que] degradaram-na a uma função de ser, simplesmente, empresa sujeita ora às interdições da política, ora aos interesses com os quais comercializava” (FIGUEIREDO, 1995, p. 44).

Desse modo, o processo técnico modernizante dos jornais não havia alcançado ainda as mentes e provocado mudanças na forma de ver, compreender e agir no novo cenário que se apresentava. Nosso jornalismo, embora de aparência moderna, ainda mantinha em seu meio profissionais e intelectuais movidos por interesses e atitudes dos tempos da monarquia, seja nos comportamentos, seja nos pensamentos retrógrados e ultrapassados, que não condiziam com a imagem forjada de modernização do país apresentada nas vitrines de papel.

Embora minoria, entre esses “homens da imprensa” despontavam escritores conscientes do disparate entre idéias e procedimentos ambíguos na prática jornalística. Conhecedores do valor que a informação – ou o texto literário, por exemplo – tinha como mercadoria, e das práticas que regiam as relações de subserviência com o poder, muitos desses intelectuais tiveram de participar desse jogo de mercado para consolidarem seu lugar. Só após vencerem essa etapa puderam dar voz a suas veias críticas, do que nem sempre saíram ilesos.

mudança no cenário, abrindo-se espaço para uma prosperidade no campo das artes e do pensamento, patrocinada por mecenas que, de certa maneira, prepararam o terreno para o que ocorreria depois com a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, e o estabelecimento oficial de bibliotecas, gráficas, museus e todo um aparato cultural que deram suporte para a dinamicidade da corte.

Destarte, por vezes flagrados sem esconderem certo fascínio pelo “novo”, pela aparência de modernidade que a sociedade republicana tentava cultivar como verdade consolidada, como se de fato estivesse inserida na configuração da nova ordem mundial, tais escritores tiveram de ajustar suas lentes também para a perspectiva caótica e perversa do processo modernizador, expondo as mazelas resultantes da série de distorções e mudanças estruturais que balançaram os pilares da sociedade de então. Afinal de contas, a modernidade que se apresentava e que se tentava vender pelas páginas dos jornais ou pelas vitrines da Rua do Ouvidor ainda era para poucos...

João do Rio, como homem de letras e da imprensa carioca, fez de toda essa efervescência sua matéria permanente, observando com minúcia cada um de seus múltiplos aspectos, primeiramente internalizados para depois sobressaírem em seus escritos. Rodeado por esses elementos da modernidade que exigiam a reorganização da visão – inventos óticos como a fotografia e o cinematógrafo, o maquinário moderno das redações e gráficas de jornal, as ruas iluminadas por combustores elétricos, os carros de tração motora, as idéias técnico-científicas, entre outros, embora se configurem como clichê para explicar a intensificação da vida sensorial, projetam seus efeitos nas atitudes e valores dos indivíduos (FIGUEIREDO, 2007, pp. 86-7) –, e pelos comportamentos cosmopolitas advindos da Europa juntamente com a onda remodeladora que reurbanizou o Rio de Janeiro aos moldes de Paris, o jornalista vai analisar, a partir de um ponto de vista muito particular, os impactos desse processo na vida do país, utilizando-se para isso de algumas estratégias discursivas, como alguns tópicos do decadentismo europeu e aspectos da literatura fantástica.

Assim, o intuito desta dissertação é mostrar como João do Rio, pela reunião dessas estratégias, encontrou novas formas de representar a maneira como se fez modernidade à brasileira. Entre os tantos meios pelos quais abordou esses anos, tentando captar as variadas formas de expressão do cadinho cultural que configurou nossa sociedade do início do século XX, procuramos aqueles que encenam os frutos perversos do encontro da estética decadentista com a modernidade e as peculiaridades da cultura brasileira.

É nos cenários que constrói – seja nas crônicas da imprensa ou nos contos e textos ficcionais reunidos em livro – que transitam esses frutos, tipos urbanos misteriosos de subjetividades frágeis e fragmentadas, que se misturam entre damas e cavalheiros elegantes da alta sociedade, frequentadores das ruas, dos salões e das confeitarias da moda; entre o povo miúdo e pobre, esquecido pelo poder e pelo progresso, que os afastou do grande centro iluminado e os expulsou para as sombras e os escombros da cidade. Seres bizarros, afetados pela vertigem de idéias e sensações advindas com as estéticas modernas, esses indivíduos

esquisitos sugados pelo turbilhão da modernidade geralmente aparecem pela noite carioca, ou em suas extremidades – o entardecer e a madrugada.

Para iluminar essas criaturas com os holofotes da vida moderna, optamos por mostrar o lado notívago de Paulo Barreto, de intelectual que fez da noite uma companheira inseparável. Mas não uma noite qualquer. Queríamos, como ele, respostas: O que se escondia, então, na noite daqueles anos? O que há dentro da noite iluminada, pontuada pelo extasiamento do progresso, com suas vitrines elétricas faiscantes, seus carros velozes que cortam as ruas estreitas e as largas avenidas modernizadas, clareadas pelos combustores elétricos? E nas noites iluminadas apenas pelo clarão da lua, nas quais o progresso caminha a passos lentos?

É justamente esse outro lado da noite – aquele que expõe a perversidade e abre espaço para as bizarrices, para esses seres e os acontecimentos insólitos que os envolvem – que se pretende apresentar neste trabalho. Ao se aprofundar a visão de João do Rio sobre a capital da Primeira República e sua noite moderna, espera-se revelar como esse “jornalista das multidões” trabalhou sobre esses dois eixos – a noite e a rua –, uma vez que a noite traz para a rua uma carga simbólica de substância maléfica, de caos, impurezas, vícios, mistérios e medo que também se coadunam com os aspectos decadentista, fantasmático e naturalista presentes na modernidade compulsória e perversa que se fez no Brasil.

Destarte, a seleção do *corpus* foi norteada por três objetivos: (a) apresentar a concepção de João do Rio sobre quem era o sujeito moderno, o homem que vivenciou a crise finissecular e o turbilhão de mudanças ocorrido entre os últimos anos do século XIX e as duas primeiras décadas do XX; (b) mostrar como esse sujeito, fragmentado e fraturado, representou-se para si e para os outros, a partir de quais princípios estéticos: a literatura fantástica, e o Decadentismo em seu diálogo com a estética naturalista; (c) e, por fim, revelar, na escrita de João do Rio, como esses recursos estético-literários lhe permitiram construir personagens carregados da ambigüidade cara às ressonâncias decadentistas e esteticistas de que o cronista foi representante no Brasil.

A partir dessa delimitação buscamos, na extensa obra joariodeana, os textos exemplares de nossos objetivos. A árdua tarefa foi aos poucos nos revelando algo além de tudo aquilo que sabíamos sobre o escritor: mais que o cronista da cidade, dono de um olhar caleidoscópico e crítico, mais que o dândi freqüentador dos salões elegantes e do jornalista das colunas mundanas, João do Rio escondia, sob a face de intelectual, um forte viés satírico e irônico que lhe autorizou a composição de crônicas e contos em que os recursos da literatura

fantástica e insólita e os diálogos com os decadentistas europeus e os naturalistas deram o tom exato para a representação da modernidade no Brasil, periférica e ilusionista.

Assim, percebemos que esses expedientes – o fantástico e seus gêneros afins, como o maravilhoso, o insólito e o estranho, a estética decadentista européia, e algumas imagens da literatura naturalista da segunda metade do século XIX – foram utilizados por João do Rio para exhibir, no palco da Primeira República, tipos urbanos que se formaram a partir da confluência das idéias de modernização urbana e artística, dos ranços da mentalidade retrógrada e colonial e das peculiaridades da cultura brasileira.

Sem abandonar sua verve imaginativa e paradoxal, João do Rio estabelece um diálogo tenso com as referidas estéticas literárias em seus textos que traz e, simultaneamente, atualiza personagens do imaginário ocidental – vampiros, seres misteriosos e fantásticos, tomados pela vertigem decadentista e cambiantes no colapso de idéias de teor filosófico, sociológico e artístico, que dão conta dos dilemas de representação do sujeito moderno e de todo o mundo que o cerca, aparecem envolvidos pela mágica dos contos de fada e das histórias de terror para expor a forma bizarra como a modernidade e seus efeitos se instalaram na vida mundana brasileira.

Por isso, o desfile de personagens mórbidos, neuróticos, sádicos, hiperistéricos, fantásticos, naturalistas, em uma expressão, bizarros de toda espécie com os nervos à flor da pele, que, diante da aberração que representam, adotam atitudes de desespero ou de cinismo. Tomados pela desmedida e pelo excesso anunciados pela rua, a maioria desses personagens “aparece estigmatizada por uma existência descontrolada e excepcional, fora dos parâmetros da normalidade” (CUNHA, 1990, p. 7).

Para dar conta disso, escolhemos, entre contos e crônicas dos livros *Rosário de ilusão* (1921), *A mulher e os espelhos* (1919), *Vida vertiginosa* (1911), *Dentro da noite* (1910) e *A alma encantadora das ruas* (1908), aqueles que mais atendiam aos objetivos de nosso estudo. Em cada capítulo, o leitor será conduzido por um assunto-tutor, ao qual irão se agregar exemplos dos recursos estéticos e literários em voga nos textos selecionados. Desse modo, e ao final da leitura, terá conhecido os aspectos que se entrelaçam e se harmonizam na tessitura do imaginário moderno brasileiro, segundo a percepção de João do Rio.

O RIO NO NOME: HOMEM-SÍNTESE DE UMA ÉPOCA

Mas afinal, quem foi o homem que escreveu sobre tudo isso? João Paulo Alberto Coelho Barreto nasceu em pleno inverno carioca, estação que, como ele mesmo descrevera em seus textos, traduz a elegância da cidade. Este característico leonino de 05 de agosto de 1881 vivenciou, em pouco mais de quarenta anos de vida, o turbilhão de transformações pelo qual passou a metrópole brasileira: da Monarquia para a República, dos lampiões a gás para as lamparinas elétricas, dos bondes elétricos para os carros à tração motora, das reformas urbanas do prefeito Pereira Passos para os acontecimentos do Brasil e do mundo que ele percebeu em seus deslocamentos, tudo, absolutamente, foi retido por suas lentes de observador crítico, dono de um olhar caleidoscópico atento ao mais insignificante movimento da cidade.

Impulsivo, dinâmico, curioso, vaidoso, orgulhoso, cheio de luz própria e de alegria de viver, o menino que mais tarde carregaria o nome da cidade em seu próprio nome tornou-se um dos nossos mais representativos “homem das letras” ao abraçar por inteiro a vida de jornalista, de cronista mundano, o que, de certa forma, fez-lhe o primeiro grande repórter brasileiro do começo do século XX. Por isso, como alerta Brito Broca, difícil distinguir em sua obra onde termina o jornalismo e começa a literatura (BROCA, 1958, p. 238).

É justamente esta a marca que particulariza Paulo Barreto entre os ficcionistas “pré-modernistas” brasileiros. Como profissional da imprensa que escreve vertiginosamente nos principais jornais e revistas ilustradas do país (GOMES, 2005, p. 11), João do Rio faz dessa relação com a mídia material para seus contos, seus romances, suas peças de teatro, e não discernimos, claramente, o que de sua crônica abarca o jornalismo ou o literário, tamanha a imbricação que têm, numa simbiose das mais produtivas entre o documental e o ficcional – o que, aliás, é marca de toda a sua produção.

Foi na mesma “vitrine de papel” em que expôs a cidade e seus tipos que João do Rio também se mostrou como jornalista famoso, de muitos leitores, e intelectual atento à realidade. Quase esquecido décadas depois de sua morte, em 1921 – dentro de um táxi, a caminho de casa, vitimado por um enfarte –, foi dignamente resgatado por Carlos Drummond de Andrade em agosto de 1981, numa crônica publicada no *Jornal do Brasil*, que lhe devolveu o destaque e a importância para a cultura e a literatura nacionais. Ao captar essa dupla face de João do Rio, Drummond revela-o como bem simbólico visível e vendável,

assim como tudo aquilo que o próprio cronista mundano fazia nos anos iniciais do século XX.

Como escreve o poeta:

Ele é, fundamentalmente, escritor-jornalista, mais do que jornalista-escritor, e, recorrendo à estetização do fato, apresentava flagrantes que oscilam entre a reportagem e o conto. Seus contos têm objetividade jornalística forrada de romantismo. Na curiosa mistura de efeitos verbais e dados concretos, a vida contraditória de todos os dias se espelha com uma vibração que nenhum outro escritor ou jornalista do começo do século XX soube exprimir (DRUMMOND, 1981 apud GOMES, 2005, p. 12).

A vitalidade de sua vida é facilmente percebida em sua escrita: muitas vezes personagem de si mesmo – retratado em seus alteregos, como o barão de Belford e Godofredo de Alencar, herança provável de suas ressonâncias decadentistas via Oscar Wilde, que soube bem explorar a alegoria dos duplos –, conviveu com suas contradições e ambigüidades. Jornalista e escritor famoso, *flâneur* perambulante de ruas e becos sórdidos, freqüentador dos elegantes salões de uma sociedade preconceituosa e excludente, recorreu não raro ao disfarce postiço de dândi para encobrir sua mulatice e seu homossexualismo. Assim, dissimulava suas afetações, sacrificava a uma imagem artificial o ser delicado e sensível que nele se ocultava e escamoteava suas bizarrices – e também a de seus personagens – na constituição de um tipo único, seja no vestuário extravagante, seja no comportamento e nas atitudes.

Dândi por excelência, embora, de certa forma – como alerta Raul Antelo (1989, p. 79) –, tenha assistido ao declínio do dandismo, João do Rio inscrevia em seu corpo um paradoxo: se, por um lado, postula uma atenção à moda, por outro desacata qualquer regime alimentar, numa época em que se exaltava a beleza dos corpos e se fazia rígida a vigilância sobre a saúde física. Sua obesidade, no entanto, era disfarçada por sua elegância, tornando-o assim uma figura característica nas rodas literárias do Rio de Janeiro do início do século XX.

Por isso era fácil vê-lo se valer de uma das célebres frases de Wilde, “A vida imita melhor a arte que a arte imita a vida”, que se tornou, inclusive, mote da existência do escritor irlandês. Aos olhos de João do Rio, as palavras que exemplificam o que era o seu “mestre” – “Wilde assegura que a vida é a cópia, a sugestionadora dos grandes artistas, porque principalmente quando escrevia tais coisas, além dos exemplos fartos e sedutores, ele tinha o exemplo da sua vida que era feita segundo a sua arte” (RIO, 1992, pp. 12-3) – servem também para expor o que seria o comportamento do artista moderno naqueles anos.

Por outro lado, consciente de que produz para o mercado, Paulo Barreto desdobra-se em outros. “Faz-se múltiplo para captar o efêmero, o contingente, o circunstancial, que é o mundo moderno atrelado ao universo urbano marcado pela mudança. Registra o que está destinado a desaparecer”, anota o professor Renato Cordeiro Gomes (2005, p. 15). Imbuído de um olhar cambiante, João do Rio capta instantes da cidade agitada, pontuada por seus mais

diversos paradoxos, para concluir: “Ah! os contos de fadas que são as cidades” (RIO, 1990, p. 93), remetendo-nos aqui para o aspecto encantatório e maravilhoso que a modernidade/modernização traz em seu bojo.

Todavia, sua perspicácia logo o fez enxergar que a modernidade que então se implantava compulsoriamente entre nós não aceitaria modelos de representação narrativa rudimentares, ultrapassados. Os novos tempos exigiam que a escritura se adequasse à velocidade e ao ritmo das marteladas e do bota-abaixo, dos ferozes motores e máquinas que dominavam a *urb*. A linguagem necessitava acompanhar o progresso com a criação de novos artifícios, sem deixar de lado, no entanto, os sedutores meandros de que já dispunha.

Assim, para encenar o cotidiano imediato, captar e transmitir para o papel o bombardeio assombroso de cenas da vida moderna, o preenchimento das páginas dos jornais devia ser ordenado por essa mesma dinamicidade, e isso demandava narradores antenados e portadores de uma linguagem envolvente. Seja nas reportagens, nas entrevistas ou nos textos de teor literário, João do Rio soube bem usar tudo o que era novidade a seu favor, e com encantamento tratou dos artefatos e técnicas modernos.

“O cronista por excelência do ‘1900’ brasileiro” (BROCA, 2005, p. 321) precisava estar em sintonia e em diálogo com a técnica literária e a disseminação de novas formas de impressão, reprodução e difusão da informação no país. Por isso, seus textos sempre se mantiveram *cheek to cheek* com tudo o que era moderno, o que “não só lhe atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19).

Afinal de contas, no caso do Brasil das duas primeiras décadas do século XX, “a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e transformações técnicas (da litografia à fotografia nos jornais, por exemplo) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passam a conviver cotidianamente com tais artefatos”, pontua Flora Süssekind (1987, p. 26).

E isso se reflete na produção de João do Rio, que percebeu o quanto a alteração no modo de olhar, de ver a modernização da vida, também modificava a escrita. Nesse sentido, como seu espaço específico no jornal – a coluna – era curto para narrar as aventuras citadinas, para descrever tipos urbanos que eram afetados por tantas mudanças em tão curto intervalo de tempo, não poderia escrever histórias longas, recheadas de lances de ação; daí sua opção pelos contos e crônicas, gêneros ágeis que ganhavam as páginas da imprensa e o apreço dos leitores.

Também para agradar a imprensa empresarial, fez uso de gêneros benquistos, como a reportagem e as entrevistas. Nas palavras de Brito Broca, uma das principais inovações que

Paulo Barreto trouxe para a imprensa carioca foi justamente a transformação da crônica em reportagem – “reportagem por vezes lírica e com vislumbres poéticos”. Outro mérito do cronista foi “vulgarizar o hábito das entrevistas” (BROCA, 2005, p. 321), gênero quase desconhecido até o início do século XX – só aparece na Europa por volta de 1890! –, com o qual João do Rio flerta desde que iniciou sua carreira jornalística, sob os mais diferentes pseudônimos.

Percebe-se que o cronista estava atento até mesmo ao tipo de escrita que agradava aos gostos modernos: sabia que seus textos deveriam fazer um pacto com seus leitores, convidados a desvendar os enigmas da cidade junto com os narradores. Por isso a relação intrínseca entre a literatura de mistério – nos moldes do romance policial –, o jornalismo investigativo – o qual exerceu no começo da carreira e que propiciou sua fama junto ao público – e o intelectual – que vai se firmar como importante formador de opinião por meio da imprensa –, tríade que alçará seu nome entre os representativos escritores da literatura brasileira.

Afinal, quem não gostava de ler o que havia acontecido na última hora por meio de uma pena desenvolta, leve, sugestiva e, além de tudo, informativa? E mais: por mãos talentosas que sabiam fazer do fato real um fato literário e, pela ficção, muitas vezes, dava seus recados e apresentava o cenário cotidiano, as tramas dos bastidores políticos, o *bas-found* carioca com todas as suas peculiaridades. Por conta disso, divisa-se que, nas habilidosas mãos de João do Rio, conto e crônica não eram tipos textuais isolados e afastados, puros como queriam os estruturalistas; ao contrário, enlaçam-se, via jornalismo, em um novo gênero de escrita, em que as fronteiras são movediças e nos é difícil escapar de suas histórias sem um arranhão aqui, outro acolá.

Muitos estudiosos consideram João do Rio o primeiro jornalista brasileiro a assinar reportagens modernas, basicamente informativas, em vez de peças literárias. Em algumas delas, a nítida preocupação em registrar os mais diferentes aspectos do cotidiano carioca também transparece em seus contos e crônicas. Em alguns desses textos, pontilhados de expressões francesas, o autor retrata a sofisticação e a dissolução dos costumes da elite da capital. Em outros, porém, o erotismo é mais direto, manifestando-se nas ruas, entre a massa popular, durante o Carnaval. Suas composições também focalizaram aspectos da vida da população pobre, como a loucura que toma conta da cidade durante essas festas de Momo.

Desse modo, como um misto de contista, cronista e repórter, lança entre nós uma nova maneira de se fazer jornalismo: o investigativo, aquele que tem a rua por companheira, informante, defensora, fonte de todos os prazeres e de todos os vícios. É por ela que vai

recolhendo pedaços para seus textos – os sérios e os nem tanto, os de denúncia, de elogio, de apartes, os de euforia pelo e com o novo e os de tristeza e decepção pela cidade que não mais existe. E a crônica surge em sua escritura para dar suporte a toda essa fertilidade de imagens.

Gênero semovente – como o denominou Raul Antelo (1989) –, a crônica ganha autonomia na obra joãoriodeana e consolida seu espaço na literatura brasileira, terreno que já vinha sendo duramente sedimentado por José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Lima Barreto e Medeiros e Albuquerque, só para citar alguns de seus antecessores e contemporâneos.

Em sua etimologia, a palavra crônica vem de Chronos, senhor do tempo, o deus grego devorador da vida. O progresso técnico e a evolução dos meios de comunicação, que aceleraram o modo de viver nas grandes cidades, elegeram-na como gênero dos tempos modernos, que permite ao autor exercitar sua subjetividade como prazer e pelo simples sabor do texto, próprios à arte da narrativa ficcional e da reflexão descompromissada.

Fusão admirável do útil e do fútil, na concepção de Machado de Assis, a crônica é, pela designação do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, um “texto literário breve, em geral narrativo, de trama pouco definida, e motivos extraídos do cotidiano imediato”.

Não por acaso esse gênero é, antes de tudo, o registro de um aspecto qualquer da existência (social ou individual) como tentativa de eternizar um momento. No entanto, mais que uma fotografia, um instantâneo da realidade, a crônica é quase uma pintura de cores leves, um quadro de nuances poéticas e expressão de vida. Como relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, esse texto curto e dinâmico se diferencia pelo olhar de cada escritor. É justamente esse olhar diferenciado, perspicaz, que singulariza a crônica de João do Rio entre a de tantos outros escritores da época.

Dono de uma mirada caleidoscópica, Paulo Barreto fez de seus textos cronísticos uma sucessão rápida e cambiante de impressões e sensações. Atordoado, ele também, pela vertigem finissecular que tomava conta das produções ocidentais, pelo deslocamento de idéias advindo da crise de representação do sujeito num intervalo temporal que lhe impôs transformações drásticas no modo de ver e representar o mundo, o escritor carioca se valeu desse texto ágil para mostrar a dinamicidade das relações e dos comportamentos nos tempos modernos.

Para o crítico Afrânio Coutinho, João do Rio foi o iniciador da crônica social moderna e provocou uma revolução na “ousada tentativa de levar a crônica à categoria de um gênero não apenas influente, mas também dominante” (*Enciclopédia da literatura brasileira*, 1990).

A eleição da crônica como gênero jornalístico, então, serviu assim a seus intentos de literato, uma vez que, por meio dela, exposta diariamente em vitrines de papel, João do Rio também expunha seus tipos e personagens mundanos, desde barões e distintos cavaleiros, damas elegantes que lotavam os salões de chá e as recepções sociais, a alta classe carioca do início do século XX em sua plenitude de gostos, hábitos e comportamentos, até os sujeitos à margem do processo de modernização da capital federal, os indivíduos escamoteados pelo progresso que embelezava as ruas e as fachadas do centro e excluía, de seu convívio, os seres anômalos e bizarros que manchavam as faces iluminadas da modernidade e que, por isso mesmo, tinham de ficar por trás dos escombros da cidade velha. Os espaços sociais em que se movimentam tais criaturas, expostos com realismo e sensibilidade, dão mostras disso.

Entretanto, para vê-los, o cronista tinha de penetrar na noite escura da cidade, perceber, por trás da luz elétrica das calçadas, praças, jardins e grandes prédios, os espaços de sombra que revelavam esses sujeitos ofuscados pela claridade da cena social. É nesse intervalo de tempo, em que predomina a luz da lua e das estrelas, nesse período em que homens, mulheres e crianças abastados dormem, é pela madrugada que João do Rio recolhe as imagens dessa gente que o progresso recusa, ou que é usada para manter suas engrenagens e, por isso, precisa ficar à sombra, escondida pelas máquinas.

Dessa maneira, chama a atenção para o fato de que enquanto a cidade do Rio de Janeiro avançava em progresso material, sua infra-estrutura ideológica permanecia maculada por noções preconceituosas, arcaicas, ultrapassadas, que não condiziam com a modernidade importada da Europa por vontade dos “donos” da República recém-inaugurada.

No entanto, para atingir seus intentos e se tornar realmente um escritor moderno, teve de assumir uma postura performática, encenativa. Devido a seu lado excêntrico por gênio e natureza, a performance em João do Rio representou uma forma de conhecimento interior, mas também, e principalmente, um recurso para apresentar-se em máscaras sociais. Ou seja, o cronista só conseguiu dar conta dos dilemas da vida agitada daqueles anos, e de suas inúmeras maneiras de se realizar, quando adotou o comportamento de narrador performático, que cumpre a encenação como um requisito necessário para provocar uma insurreição contra padrões estéticos e comportamentais ultrapassados em meio a tantas expressões da subjetividade.

Por sua postura hostil ao lugar-comum e ao conformismo que se eternizavam em sua sociedade – explícita em suas atitudes e em muitos de seus textos, como o exemplar “O homem da cabeça de papelão”, de *Rosário de ilusão* (1921) –, João do Rio pagou um alto preço. Seu enterro, que parou a capital brasileira, apesar da comoção popular não abalou uma

parte representativa da elite intelectual e política da nação – muitos de seus colegas da Academia Brasileira de Letras, inclusive da alta cúpula, sequer se dispuseram a algum discurso em sua homenagem. Relegado a segundo plano e esquecido por vários teóricos da literatura brasileira, só a partir do início da década de 1980 seu nome voltou a freqüentar trabalhos acadêmicos. Nosso intento aqui é resgatar um pouco de sua história e contribuir para as análises de sua variada produção, que vem sendo abordada sob diferentes vieses nos últimos trinta anos.

A fim de proceder à análise do *corpus* desta dissertação, alguns conceitos são de importância capital. Por conta disso, no primeiro capítulo, tentar-se-á compor um panorama de princípios norteadores mínimos para que o leitor possa acompanhar o que se desenvolverá nos capítulos posteriores, nos quais nem sempre as análises literárias permitirão explicações teóricas extensas.

A primeira dessas noções é a de modernidade, imprescindível para a compreensão de como o processo modernizador se realizou no Brasil nas duas primeiras do século XX. De que modernidade João do Rio está falando? Como o cronista se vale desse conceito para compor suas imagens, geralmente via imprensa, do que acontecia nas ruas e nas cabeças do país?

Essa faceta da modernidade que chega ao Brasil traz em seu âmago, no entanto, novas formas de representar o homem moderno, que se misturam num turbilhão de idéias e provocam uma vertigem típica dos períodos de crise *fin-de-siècle* no pensamento e nas artes. Entre tais estéticas, percebeu-se que João do Rio tinha nítida pendência para o Decadentismo, recebido como ressonância de autores como Oscar Wilde e Jean Lorrain, principalmente.

No entanto, faltava algo para estruturar as imagens que compõem da sociedade brasileira da Primeira República. Em meio à defesa relativa de alguns aspectos da modernização – como a lógica mundial do trabalho, presente em “O homem da cabeça de papelão” –, João do Rio pressentia no ar certa aura fantasmática, ilusória, que fazia a inserção na nova ordem mundial parecer fácil, como um passe de mágica.

Ao lado disso, o cronista percebeu, no diálogo entre as estéticas decadentista e romântica, uma nova forma de expressão do sujeito, via literatura fantástica/maravilhosa, maneira de o homem moderno encenar seus anseios e suas dúvidas diante do mundo da técnica e da razão cientificista. É então pelo encontro do Decadentismo com o Romantismo “mal-do-século” que João do Rio chega ao fantástico – gerido no bojo do movimento romântico durante o século XVIII e usado pelos escritores para dar forma à expressão das subjetividades reprimidas diante da razão iluminista.

É assim, envolvido por estratégias discursivas tão diferentes, que se tocam em alguns pontos, que o escritor carioca encontrou sua maneira original para encenar essa atmosfera que configurou os anos 1900-20. No diálogo entre noções pertinentes ao gênero fantástico, os princípios decadentistas, os recursos estéticos naturalistas e algumas alegorias representadoras da modernidade – como a máquina e o relógio –, João do Rio constrói textos únicos que demonstram as influências desse processo sobre o produto da cultura nacional.

1

**AS PECULIARIDADES DE REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE BRASILEIRA: O
DIÁLOGO COM O DECADENTISMO E O FANTÁSTICO**

O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista (SÜSSEKIND, 1987, p. 47).

Ao pensarmos no conceito de modernidade no Brasil, logo o associamos com o processo de emburguesamento e embelezamento patrocinado pela elite nacional com o apoio de recursos externos, que desejava a todo custo entrar no século XX deixando para trás, num abandono traumático, as marcas do tradicionalismo colonial que perpassaram os anos da Monarquia.

A República significava a assunção de novos valores, inclusive avanços institucionais – que, no entanto, não alcançaram aqueles anos a contento, pois encontraram resistência na mentalidade retrógrada de nossa aristocracia aburguesada e nos mandatários do poder, que muitas vezes exerceram sua autoridade para manter o regime de forma quase ditatorial –, e um impulso econômico e tecnocientífico, advindo com o capital estrangeiro que por aqui aportava para se associar aos nossos ex-ruralistas e incrementar a nascente indústria.

No Brasil dos primórdios do 1900, um país então à periferia do capitalismo, que ocupava o lugar de consumidor na ordem mundial que se configurava e que ainda se baseava no sistema de produção agrário-exportador, as idéias que fervilhavam pela Europa – provocando importantes transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, principalmente – foram absorvidas de forma nem sempre crítica, criando o que se denomina de ilusão da inclusão. Nossa incipiente sociedade republicana vivia como em um conto de fadas, acreditando-se moderna por se abastecer da moda que nos chegava pelo Atlântico, espécie de ciclo econômico nacional baseado numa modernidade de consumo, que permitia às subjetividades se acoplarem aos objetos de desejo, mercadorias fetichizadas pelas vitrines iluminadas e pelo estímulo da imprensa e da literatura.

É por meio dos textos de nossos intelectuais que isso fica mais claro. Formadores de opinião, alguns deles, entre os quais João do Rio – considerado o primeiro repórter brasileiro, o homem que imprimiu novos modos de se fazer imprensa no Brasil e que, por sua produção, ocupa um lugar singular entre os literatos brasileiros –, foram capazes de perceber as

distorções na forma como o projeto modernizador iniciado ainda no final do século XIX foi imposto perversamente à nação.

Assim, para encená-lo, tiveram de atuar como verdadeiros atores no teatro na cidade, sem dispensar uma visão antropofágica no diálogo com a estética ocidental. Performáticos, utilizaram-se da pose – extremamente necessária e conveniente numa sociedade dúbia como a que nos formou, pose esta de atitudes e gestos, vestimentas e falas, *imitatio* do que se via e vivia na França, por exemplo – e de um ar artificializado – herança decadentista – para representar os dramas sociais advindos com a República e com a maquilagem arquitetônica e urbanística do Rio de Janeiro.

Por falar nisso, a cidade carioca, como capital brasileira, passou por uma remodelação a fim de trajar um figurino mais adequado à chegada da *Belle Époque*. Inspirado no modelo francês de Haussmann, esse bota-abaixo do centro urbano produziu uma modernização singular, em que o “novo” teve de conviver, de forma dialética, com o antigo, com estruturas conservadoras, e mesmo se servir delas para viabilizar a inovação. A reconstrução tinha a intenção de colocar ordem à maneira intuitiva e desordenada como a cidade foi ocupada: sobrados suntuosos e palacetes conviviam lado a lado com casarios humildes e vilas de casas pobres; confeitarias e teatros faziam caminhar, na mesma calçada, o burguês de casaca e chapéu e o pobre operário, que ia afogar as mágoas em sórdidos botequins ou nos populares quiosques, que enfeivavam a paisagem urbana.

Nesse sentido, essa “democracia” do espaço urbano em nada agradava à elite nacional, alinhada ao padrão estético europeu. Fortemente influenciada pelo superstrato da cultura francesa, essa classe detentora dos destinos do país acreditava que só um tratamento de choque, invasivo e imposto, poderia promover as reformas de que a cidade necessitava para se alinhar à modernidade ocidental.

Sob o slogan “O Rio civiliza-se”, o gabinete do presidente Rodrigues Alves, capitaneado pelo prefeito Pereira Passos, tomado então por uma febre reformista e elitizante, deu autonomia às picaretas dos operários comandadas pelas pranchetas dos engenheiros e promoveu uma série de obras cosméticas que transformaram a capital da República, “tratada, a partir de então, como um organismo canceroso, [que] sofre a ação violenta de destruir, desabrigar, cortar, encoberta por um conceito positivo de afastamento do mal e do seu veículo, a doença, presente nas noções de ‘velho’, ‘feio’, ‘fechado’, ‘malcheiroso’, ‘estrito’, ‘sujo’, ‘pobre’, imoral’ etc.” (FIGUEIREDO, 1995, p. 69).

Modernidade de fachada, artificial, o tom bizarro desse processo se faz porque, embora tente esconder suas “chagas” sociais, muitas das quais foram transpostas para a

periferia e para os morros, essa remodelação esqueceu um aspecto vital: as peculiaridades e idiosincrasias da cultura nacional. Um país periférico, que econômica e socialmente não tinha condições de resolver de forma plena questões como a da mão-de-obra – recorda-se que os ex-escravos, após a Abolição, recorreram aos grandes centros do país, especialmente ao Rio de Janeiro, em busca de oportunidades de trabalho – e a da moradia para sua população miserável, de repente se sente engolfado por uma onda modernizadora que atende apenas a interesses estéticos, separatistas e excludentes de sua elite.

Dessa forma, o cosmopolitismo que desembarcou no Rio de Janeiro, mais que trazer benefícios econômico-culturais e mudanças comportamentais, deixa entrever uma face paradoxal, em que explodem comportamentos bizarros e anômalos típicos desses períodos de mudança, nos quais os indivíduos estão tomados por um desvario vertiginoso e precisam responder aos impulsos sensitivos que recebem da cidade. João do Rio percebeu esses efeitos do progresso – por vezes danosos – e os explorou em seus textos que têm as ruas por palco e a noite por testemunha.

Receptor das ressonâncias de várias estéticas européias finisseculares, que conviveram de forma nem sempre pacífica com as correntes literárias e artísticas em voga nas duas primeiras décadas no Brasil, João do Rio com todas dialogou e se valeu de certos expedientes de linguagem, como os artifícios (a escrita ornamental, rebuscada, com muitas descrições poéticas da paisagem da cidade e de seus habitantes é exemplar) e os paradoxos (num texto em que exalta comportamentos decadentistas, por exemplo, herdados da estética romântica, insere cenas naturalistas para expor as mazelas humanas e abrir os olhos dos leitores até mesmo para a crítica desse Naturalismo em voga na perspectiva literária do início do século XX, esvaziando assim suas cenas alegóricas), para compor algumas imagens do que se passava por aqueles anos. O brilho das fachadas iluminadas, das ruas ardendo sob os postes de luz elétrica, por onde passavam automóveis velozes e feéricos, damas e cavalheiros muito bem vestidos e arrumados, contrastava com os ambientes escuros e marginais da cidade, com sua população maltrapilha e com cheiro de atraso.

Como intelectual consciente de seu papel social, o jornalista conhecia os frutos perversos daquela modernização e como eles se infiltravam na constituição de nossa identidade de país periférico, às margens do capitalismo mundial. Ou seja, nosso lugar na sociedade ocidental ainda era o do consumo e, por isso, apenas nos restava absorver tudo o que se produzia, mesmo que isso nos custasse abdicar, consciente ou inconscientemente, de marcas culturais e ideológicas.

Sabedor de sua responsabilidade como formador de gostos, João do Rio tentará, algumas vezes de forma inusitada – seja no comportamento ou nas letras –, chamar a atenção para o que acompanhava a técnica e o progresso. Ao mesmo tempo em que exalta as novidades que chegam com esse progresso, com a artificialidade que passa a imperar na vida social, é nostálgico e tenta recuperar certo passado que parece ficar esmagado junto com os escombros da cidade antiga, realizando assim um diálogo com a tradição e se colocando dentro do discurso de tensão e embate que configurou a modernidade.

Definida assim, como estrutura de embate e de tensão que a caracteriza como convivência do presente com o passado, a modernidade aos moldes europeus aporta no Brasil no encontro dos séculos XIX e XX, juntamente com a *Belle Époque* e o *Art Nouveau*. A onda de mudanças que carrega em seu bojo surpreende os menos avisados, ao lhes atirar os sentidos e jogá-los num labirinto de novidades: as ruas sinuosas e estreitas, de fachadas escuras e iluminadas por lâmpões a gás tornam-se ruínas diante do bulevar que corta o centro da cidade de ponta a ponta, suprimindo velhas artérias e criando uma nova rede de circulação de pessoas, mercadorias e automóveis velozes. Prédios altos e suntuosos substituem os casarios dos tempos do rei, árvores frondosas dão um colorido à paisagem de concreto, ferro e vidro, e a larga avenida é iluminada agora pelos combustores elétricos, os mesmos que estão nas montras faiscantes, abarrotadas de produtos modernos.

Entretanto, esse conceito de moderno/modernidade que nos chega não é produto exclusivo dos anos finisseculares do Novecentos. Ele é bem mais antigo, e percorreu os últimos quinhentos anos da história da humanidade fraturada em três fases que, embora distintas, estão em inter-relação constante. A modernidade dá o ar de sua graça ainda no Renascimento, no período das Grandes Navegações. A partir daí, caminha a passos largos para alcançar as idéias iluministas que, no entanto, sob o predomínio da razão, acabaram por provocar o ressurgimento de noções vitais para a cultura medievalista, como o sobrenatural e o fantástico justificando o incompreensível.

Desse modo, ao chegar ao Oitocentos, a modernidade provocou o aparecimento de novas formas de expressão no campo ficcional, artístico e filosófico – como a literatura fantástica que surge no bojo do movimento romântico –, propiciadas em parte pela série de revoluções que o século XVIII viveu: a Industrial e a Francesa são exemplares. Também possibilitou considerar-se a aceleração espantosa da ciência e da técnica como o resultado mais impressionante da revolução cultural nesse período, como adverte o historiador José Carlos Reis (2003, p. 53).

Por conta disso, essa faceta da modernidade se apresenta como inquietude e desequilíbrio, espaço da angústia do ser diante do progresso, das escolhas que a nova vida impõe, e possibilita a tecedura da subjetividade humana não como uma estrutura coesa, mas pontuada pela fragmentação. No entanto, busca em si mesma as próprias garantias, o equilíbrio a partir das rupturas que produziu.

É assim, sob o signo da contradição (do ser, do mundo, das formas de se relacionar com o outro) e lugar dos paradoxos (deslocando conceitos e rasurando o sendo comum), que a modernidade no Novecentos vive o agravamento da crise de representação do sujeito e de seu mundo, abrindo mais uma vez as portas para variadas formas artísticas e de pensamento, que ora se unem, ora se contrapõem para dar conta dos dilemas internos do homem em relação com a vida que o cerca.

E faz mais. Ao unir a espécie humana – uma vez que aniquila fronteiras geográficas e raciais, de classes e nacionalidades, de religiões e ideologias –, a modernidade constrói um de seus paradoxos, pois, na verdade, a unidade permitida pela experiência ambiental é também desunidade, ou seja, “ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (BERMAN, 1986, p. 15). Nesse sentido, Marshall Berman justifica o porquê de usar uma frase de Marx para intitular seu livro: “Ser moderno é fazer parte de um universo no qual ‘tudo que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1986, p. 15).

Ao chegar ao início do século XX, a modernidade trouxe em seu âmago todas as questões que provocaram a ruptura do pensamento iluminista, racional, e novamente abriu espaço para as dúvidas do homem diante do progresso e da técnica. Marcada pela eterna busca pelo novo, pelo melhor e o mais perfeito – criações humanas que vislumbravam no futuro o lugar da realização (REIS, 2003, p. 53) –, as idéias que conformaram esses anos provocaram rupturas e inovações no pensamento.

Foi Charles Baudelaire, em meados do século XIX – num ensaio de 1859-60, intitulado “O pintor da vida moderna”, publicado pela primeira vez no *Le Figaro* em 1863 –, um dos primeiros intelectuais a fazer uso do termo modernidade aplicado ao artista moderno, no que concerne à capacidade deste em ver na metrópole certa beleza misteriosa. Mistério que perpassou os anos e se entranhou na estrutura do texto literário que apresenta essa modernidade: a crônica mundana do início do século XX tentou dar conta de desvendar o enigma das ruas, a tal beleza escondida na cidade, que expõe a relação dialética do antigo com o novo, e não economizou recursos para isso.

Assim, Baudelaire torna a modernidade uma atitude diante do mundo e uma opção pelo presente, na medida em que este significa ruptura com o passado e matéria para o futuro. Nesse sentido, desvincular a modernidade da concepção de tempo é perder parte de tudo aquilo que o conceito trouxe para a vida moderna. Formada então por dois lados que se contrapõem e simultaneamente se complementam, a modernidade é algo efêmero, transitório e contingente que tem como contraparte a eternidade e a imutabilidade. Ao registrar e dar forma ao instante, faz com que se eternize no tempo. Embora, como se disse, oposta ao passado, ao velho, uma vez que está sempre à procura do novo, se vale dessas mesmas estruturas arcaicas para produzir a novidade. Esta, no entanto, também envelhece, transforma-se cada vez e em menor tempo em ruína, que, por sua vez, dará sustentação a outro novo, demonstrando a circularidade da existência e o permanente diálogo entre os conceitos de moderno e antigo.

Walter Benjamin detecta na modernidade, a partir de seus estudos sobre a obra de Baudelaire, a problemática do tempo, uma vez que tenta compreender o processo acelerado de transformação e de renovação permanente trazido em seu bojo, emblematicamente traduzido pela idéia de “moda”: a novidade de hoje será obsoleta amanhã e, assim, essa opção pelo presente é sempre de alguma coisa que está por vir, o devir da vida, uma espécie de presente-futuro que nos imprime sempre novas sensações. O presente é, ao mesmo tempo, eterno e transitório, perene e fugidio, paradoxo que será fundamental para a definição de outras estéticas artísticas no século XIX.

“O pintor da vida moderna” (1859-60), espécie de manifesto da modernidade na arte, na verdade é muito mais que a discussão sobre o tempo. Representa uma busca por respostas imediatas, em que a noção de modernidade está estreitamente vinculada a essa nova concepção de tempo, eixo em torno do qual gira o conceito de moderno. Para Baudelaire, era preciso captar no presente da vida a matéria da obra de arte, extrair da multidão a beleza misteriosa, preservá-la do tempo que passa para torná-la eterna (BATALHA, 2003).

O poeta francês sabia que o sujeito moderno precisava de uma nova maneira para perceber e relacionar-se com o mundo depois de todas as transformações que este vinha sofrendo. Vivendo na Paris reformada/reformulada por Haussmann – fato que solidificou ainda mais sua posição de capital européia do século XIX, centro irradiador de tudo aquilo que se entendia por moderno –, Baudelaire sentiu na pele as profundas mudanças que o projeto modernizador impunha.

Embora alguns estudos pareçam demonstrar que o escritor tenha “inventado” a modernidade, na verdade o que fez foi apenas definir e explicitar os mecanismos de um

processo que se vinha desenvolvendo há séculos. Como bem analisa a professora Maria Cristina Batalha em sua tese de doutoramento, “se Baudelaire emprega o termo ‘modernidade’, atribuindo a este, pela primeira vez, um sentido inovador, é para designar uma mutação estética essencial, através da qual ele deixa de se reconhecer nos modelos propostos pela arte clássica e romântica” (2003, p. 240). De acordo com ela, “o artista define a estética não mais como um dado em si mesmo, mas como uma ‘tarefa’, integrando a dimensão do efêmero, do fugidio e do evanescente em sua prática” (BATALHA, 2003, p. 240).

Essa conclusão surge a partir da constatação da ruptura histórica introduzida pela Revolução Francesa em 1789, que fez brotar a consciência da descontinuidade ao se interromper o fio entre passado e presente (REIS, 2003). No plano estético, o artista passa a experimentar o sentimento de que a arte moderna está fadada à eterna renovação como condição mesma de sua existência.

Como signo do transitório, a modernidade impõe uma nova forma de vivenciar as experiências, que, no momento seguinte à sua vivência, caem na obsolescência, na fugacidade, ou seja, ao integrar, a modernidade simultaneamente produz o movimento contrário da desintegração, fragmentando a vida mundana.

Um exemplo disso acontece no Romantismo, expressão dessa modernidade oitocentista que vai exacerbar o sentido de originalidade na arte, tentando assim se livrar das amarras estruturais e conceituais produzidas no período anterior, como uma reação ao antigo, sem se dar conta de que isso aponta para uma contradição: ao mesmo tempo em que nega a tradição, transforma-se rapidamente em tradição desta mesma negação, num processo progressivo da arte em direção ao infinito, ou seja, o que é novidade hoje se torna velho, ultrapassado, obsoleto amanhã.

Com isso, os artistas modernos, a partir dos românticos, sentem-se fragmentados e divididos entre duas tendências paradoxais: simultaneamente são empurrados para o moderno e puxados de volta para trás, numa espécie de resistência a essa modernidade. Na arte, a busca pela perfeição infinita se recobre de melancolia, nostalgia e ironia, e a sensação de eterna falta, de algo impossível de se realizar, inatingível, embora permaneça sempre desejado, impulsiona Baudelaire a resumir sua proposta em extrair a eternidade do transitório.

Por todo o exposto, conceituar modernidade é ter em conta a experiência única por que passa(ou) o homem diante desse turbilhão de transformações ao longo dos últimos cinco séculos, período espaço-temporal da história da humanidade que desenvolveu uma variedade de tradições próprias. Do Renascimento à modernidade do século XX, muita coisa aconteceu.

Esse turbilhão da vida moderna teve e tem várias fontes de alimentação, como enumera Marshall Berman:

Grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral [...]; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações [...] lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão (BERMAN, 1986, p. 16).

Nesse extenso depoimento do filósofo e professor norte-americano, foram apontadas coisas com as quais convivemos ainda hoje, em pleno início do século XXI. Sinal de que os processos sociais do século XX que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser denominado de modernização, ainda estão atuando firmemente.

No que diz respeito ao Brasil, vivia-se no começo do século XX uma modernidade sem modernização, ou seja, nossa ambigüidade residia no contraste de um país que se representava moderno – pois consumia tudo de “novo” que era produzido pelo capitalismo como cultura – e que ainda não havia posto em prática alguns pilares do regime capitalista.

Ainda engatinhávamos na construção de um sistema econômico de produção forte, baseado na indústria, e nosso regime político-econômico e cultural ainda se mantinha preso a estruturas de poder oligárquicas, imbuídas da mentalidade colonial e patriarcal. Enfim, éramos modernos sem sermos modernizados. Entre nós, o progresso trabalhava a favor da mesma elite aristocrática que aparentava ser moderna, porém, sem se adequar mentalmente à nova realidade que se impunha.

Em meio a todas essas transformações impostas pela modernidade, no campo artístico também éramos bombardeados por novas idéias, que tentavam dar conta de representar o homem moderno. Mas, como se comportavam nossos intelectuais em meio a tudo isso? Qual sua postura? O que pensavam? De que maneira contribuíram para a criação das imagens que nos formaram? É o que veremos a seguir pelos fragmentos textuais de João do Rio.

1.1 O intelectual e a reconfiguração das imagens civilizatórias

Durante a consolidação da Primeira República, período em que João do Rio produz ativamente na imprensa carioca, o papel dos intelectuais brasileiros foi vital. Para Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, “toda a sustentação ideológica da forma republicana fora propagada pelo discurso dos intelectuais, desde a chamada ‘geração modernista de 1870’, com as lições aprendidas do liberalismo progressista, objetivando a maior participação política e a modernização das estruturas do país” (FIGUEIREDO, 1995, p. 28).

Imbuído do olhar civilizatório, o intelectual vai direcionar (ou intermediar) a forma de ver as coisas, criar os gostos e os hábitos refinados, apresentar “a moda” que aqui chegava junto com o que havia de mais “moderno” produzido, principalmente, no Velho Continente. Enfim, vai encenar junto à sociedade a função de um “iluminador”, um “intérprete” dos valores para a cultura local, para o outro. Suas concepções de mundo e de pátria também servirão para conceber as imagens que povoaram nossa identidade cultural.

Localizados no centro do labirinto de idéias que pontuou a passagem do Novecentos para o século XX, os intelectuais brasileiros eram, a todo momento, bombardeados pelas novas idéias de modernidade e modernização que atravessavam o Atlântico. A necessidade de uma mediação era premente: ao mesmo tempo em que deviam estar atualizados, impregnados pelo processo de civilização, deveriam falar do “outro” sem ser o outro, o que os levou ao dilaceramento e à fragmentação, jogando-os em um plano de dúvidas e hesitações.

Afinal, por meio de suas palavras e de seus gestos, foi-se configurando a imagem que o Brasil exportava e que fazia de si próprio para seu povo: “Não mais a ‘mata e a selvageria’ deveriam ser a carta de apresentação da nação, mas uma imagem moderna, industriosa, civilizada e científica”, adverte a pesquisadora Lilia Schwarcz (1993, pp. 31-2), alertando para a questão da aparência.

Esse tipo de interpretação da sociedade local era veiculado também pelos jornais da época, em que trabalhavam vários desses “homens das letras”. Sabe-se que as últimas décadas do século XIX foram permeadas pela ciência e pela técnica, que se infiltraram no modo de se pensarem o homem, as relações, o país, a nação, e que, por meio da literatura e da imprensa, trouxeram o progresso associado à modernidade – fato que, de certa forma, propiciava a sensação de proximidade com o mundo europeu e de confiança na inevitabilidade do progresso e da civilização.

Para Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, no jornalismo brasileiro, “a face com as cores do progresso esconde o seu conjunto excêntrico: sustentada pelo capital comercial, negocia o pensamento sem qualquer ética com os interesses latifundiários, mantendo, em seu interior, uma estrutura hierárquica centrada em relações de complementaridade” (1995, p. 47). Nessa teatralização, “os valores da razão burguesa defendidos, em seu discurso, transformaram-se, na sua prática, em paródia da ordem racional, porque perpetuaram a ideologia de corporações e irmandades religiosas”, conclui (FIGUEIREDO, 1995, p. 47).

Como observa a professora, ao intelectual restava, devido ao rumo tomado pelas transformações sociais – que abriram as portas para a ambição e o oportunismo desmedidos –, “a condição de moldura necessária à imagem de uma sociedade atualizada de acordo com os padrões europeus” (FIGUEIREDO, 1995, p. 28).

A esse intelectual da Primeira República, já tão desiludido com os seus projetos, estava reservada uma posição contraditória: ao mesmo tempo em que reconhece “crítica e orgulhosamente os paradoxos brasileiros da evolução capitalista, acolhendo-os nos terrenos político e ideológico, ele não pode evitar, contudo, as ilusões infundadas” (1995, p. 63), pondera Figueiredo. E continua:

Quando defendem ideais representativos dos anseios de uma sociedade melhor, revelam a fé injusta e progressista de que o desenvolvimento da humanidade, em seu conjunto, não pode ser destituído de sentido. Tais ilusões afirmam que, mesmo por motivos variados, a continuação da grande luta pela liberdade do gênero humano deve ser garantida (1995, p. 63).

Talento e inteligência tornaram-se valores ornamentais. Prisoneiras da imprecisa condição de pertencer a uma sociedade que se modernizava, as idéias reformadoras desses pensadores “surgiram a partir de suas necessidades pessoais (de anseio de integração ao universo cultural europeu, seu desejo de realizar um diálogo com seus companheiros)”, mas “as condições sociais daí advindas servem para frustrá-lo” (FIGUEIREDO, 1995, p. 28).

No entanto, exibiam comportamentos que primavam, sobretudo, pela diferença. Se tomarmos João do Rio como exemplo, veremos que a vivacidade de seu discurso é clara, pois não se deixa aprisionar pelo brilho ou pelo prestígio das fontes com as quais dialoga – em especial, os escritores europeus Oscar Wilde e Jean Lorrain. Como receptor das ressonâncias decadentistas no Brasil, o cronista carioca soube usar a diferença para marcar seu distanciamento da influência européia totalizante. Apesar de utilizar recursos estilísticos e estéticos bem parecidos com os de seus mentores, numa espécie de decalque, soube inovar ao falar dos mesmos temas, porém colocando no papel respostas aos questionamentos que tais textos originais levantavam, por exemplo.

Nesse sentido, as marcas diferenciais de sua prosa se fazem notar pelas peculiaridades da cultura brasileira. Cremos que, como boa parte da intelectualidade latino-americana de seu tempo, João do Rio buscou em suas fontes textos escrevíveis – usando aqui a terminologia que Barthes emprega ao analisar o conto/novela *Sarrasine*, de Balzac (cf. SANTIAGO, 1978, pp. 21-2) –, ou seja, incitado ao trabalho, não se deixa apenas influenciar, mas parte de uma assimilação reflexiva inquieta e insubordinada, antropófaga, capaz de lhe traçar as diretrizes para a reescritura e escritura de seu próprio discurso, articulado de acordo com as intenções e ideologias do intelectual, que assim nos dá a conhecer sua visão do tema apresentado, de início, pelo texto original. Daí a diferença fundamental para a sobrevivência da cultura latino-americana no contexto capitalista e modernizante do início do século XX.

Uma das características da prosa de João do Rio é sua consciência do fazer literário. Seus textos, além da preocupação estética, refletem as inquietações sobre o papel da literatura no período em que o Brasil recebeu a modernidade/modernização e, por extensão, a função que os intelectuais deveriam desempenhar na construção crítica de imagens da jovem nação, já que ocupavam um lugar privilegiado. Afinal, o que pensavam do país que haviam recebido de herança? Como deveriam se comportar diante da vida dominada pela técnica, em que a imagem era apenas uma das facetas perversas do sistema capitalista? De que maneira encenar então a relação entre o papel do intelectual e a herança cultural? O que muda na perspectiva de visão do homem comum?

O processo de neocolonialismo engendrado no século XX talvez tenha sido ainda mais perverso que os primórdios da colonização. Centros da sociedade de consumo, as novas sociedades neocolonistas – França, Inglaterra, Estados Unidos, só para citar alguns países que dominavam a cena nos primeiros anos do século XX – “exportavam” para países do “bloco subdesenvolvido” tudo aquilo que estava fora de moda, rejeitado, desde valores a objetos. Desejosos de civilização, aceitávamos tudo, ou quase, sem uma crítica contundente.

Nas palavras de Silviano Santiago, “quando a palavra de ordem é dada pelos tecnocratas, o desequilíbrio é científico, pré-fabricado; a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito” (SANTIAGO, 1978, p. 17). Logo, compreendemos esse “deslocamento” mercantil como mais um dos aspectos perversos do que chamamos modernidade fantasmagórica e encenada, uma vez que a modernidade que consumíamos não passava de ilusão, já que estava fora de moda.

Voltando ao cerne desta seção, somos levados então a pensar que, para encenar a modernidade, nossos intelectuais se viram “obrigados”/imbuídos a representar, para os olhos nacionais, tudo aquilo que se fazia em arte no Velho Mundo. Não somente em arte: ser

moderno significava implantar transformações no modo de viver aqueles anos feéricos, nos quais o signo do progresso vinha embalado por mudanças estruturais em vários âmbitos. A “vida vertiginosa” da capital da República, que João do Rio tão bem mimetizou em suas crônicas jornalísticas, demonstra que nossa sociedade viveu sob o signo da aparência.

Desse modo, a modernidade brasileira só se realiza de fato na aparência porque somos desprovidos da máquina capitalista que dá sustentação à economia do país, ou seja, nosso lugar no mercado mundial era o de consumidores do que é “moderno”. Ainda não éramos capazes, devido a todas as contradições de uma sociedade calcada em relações de poderio latifundiário ultrapassadas, que privilegiava contraditoriamente essa mesma estrutura agrária em nome do progresso, de incrementar no país uma industrialização de base sólida, o que só acontece décadas mais tarde.

Éramos ainda, em começos do século XX, um país agrário-exportador, que tentava dinamizar um processo de industrialização por força da entrada de capitais estrangeiros. Nosso ar de modernidade se expressava por meio do consumo de importados, feitos muitas vezes, paradoxalmente, de nossas matérias-primas. Um alto preço a se pagar pela civilização. Filhos da nascente República, aos brasileiros “modernos” agradava o clima de luxo forçado e de embelezamento glamouroso que vinha do outro lado do Atlântico: moda, arquitetura, divertimentos, hábitos, posturas... praticamente tudo era absorvido. Não se percebia, no entanto, que mascarar as aparências deixava ainda mais à mostra a formação retrógrada do país: como ser moderno se, dentro de “casa”, a mentalidade imperante era a patriarcal, e as relações de poder ainda continham os germens da lógica do favor, tão cara ao modelo governamental que nos regia desde a colonização?

Essa aparência foi uma marca importante na constituição da sociedade brasileira. João do Rio, numa crônica sobre a publicidade, “O reclamo moderno”, reunida em *Vida vertiginosa* (1911), lembra da fragmentação do sujeito no bojo da crise finissecular movida à máquina:

[...] No bojo de cada máquina, a movê-la, mola de aço substituta da alma: o Eu despedaçador. E são todos! Aparecer! Aparecer! Cada sujeito cria uma atitude, cada ser fixa a personalidade de um gesto, cada tipo arvora uma certa mania, e não há quem não queira ser o primeiro da sua classe, o bem-conhecido, o sem-rival.... Observa a sociedade, o torvelinho, o caos, o sorvedouro, o *fford* humano que é uma grande cidade. Vês aquele cavaleiro? É um valdevinos admiravelmente bem-vestido (RIO, 2006, pp. 69-70).²

E da mesma crônica, outro trecho sugestivo:

— O Reclamo, meu caro, é o aproveitamento de um mal contemporâneo, o mal de aparecer. É o mal devorador, é a epidemia, é o flagelo açoitando todos os nervos, todos os cérebros, como

² As citações e referências a esta obra foram extraídas da edição de 2006, lançada pela editora Martins Fontes, com preparação de João Carlos Rodrigues.

um castigo dos céus. Que queres tu que faça na ânsia da vida moderna, na nevrose da concorrência, no desespero de vencer? Aparecer! Aparecer! (RIO, 2006, pp. 67-8).

A necessidade de aparecer faz com que mesmo bandidos, ao serem presos, convoquem “repórteres de sua confiança [...] para que a notícia seja verdadeira, bem clara, bem cheia de pormenores e bem com o seu nome. Bem considerada, a vida não é senão um penoso trabalho de dar na vista” (RIO, 2006, p. 71). O escritor, por meio de seus textos, performatiza vidas humanas, mimetizando fatos para que sejam verossímeis e ultrapassem o limite ficcional imposto pela história.

No livro citado, *Vida vertiginosa* (1911), há uma reunião de boa parte de sua produção sobre a vida mundana, em que o escritor fala das transformações nas relações e nos comportamentos por conta do progresso, pintando um painel da vida moderna carioca:

A vida nervosa e febril traz a transformação súbita dos hábitos urbanos. Desde que há mais dinheiro e mais probabilidade de ganhá-lo, há mais conforto e maior desejo de adaptar a elegância estrangeira. [...] os deveres sociais são uma obrigação (RIO, 2006, p. 45).

E, em seguida, ao apontar o responsável pelas mudanças:

Sim, no chá e nas visitas é que está toda a revolução dos costumes sociais da cidade neste interessantíssimo começo de século. [...] assim como conquistou Londres e tomou conta de Paris, o chá estava apenas à espera das avenidas para se apossar do carioca (RIO, 2006, p. 46).

A instalação do novo hábito na encenação das poses mundanas passa a ser tão especial que dá certo tom de requinte ao convívio social e às relações entre homens e mulheres: “As mulheres amam o amor e o exotismo. Amaram o chá e obrigaram os homens a amá-lo. Hoje, toma-se chá a toda hora com creme, com essências fortes, com e sem açúcar, frio, quente, de toda maneira, mas sempre chá” (RIO, 2006, p. 47). E justifica a escolha pela bebida, mostrando seu valor para essa sociedade baseada na aparência e na artificialidade:

O chá excita a energia vital, facilita a palestra, dá espírito para quem não o tem e são tantos... – dizem mesmo que é indulgente, engana a fome e diminui o apetite. Quando as damas são gordas, o chá emagrece; quando as damas são magras, dá-lhes, com o seu abuso, sensações de frialdade cutânea, um vago mal-estar nervoso, que é de encanto ultramoderno. Por isso toda a gente toma chá [...] O chá é distinto, elegante, favorece a conversa frívola e o amor que cada vez mais não passa de *flirt* (RIO, 2006, p. 47).

E sobre os comportamentos hipócritas da sociedade moderna, João do Rio observa: “Tudo ri. Todos se conhecem. Todos falam mal uns dos outros. Às vezes fala-se de uma mesa para outra” (RIO, 2006, p. 48). Mais adiante, mostra que, para ser *chic* socialmente, ser *moderno*, é preciso participar do “circuito dos chás” noticiado pelas páginas dos jornais, nas colunas mundanas: “Há talvez mais salões que recebam do que gente para beber chá” (RIO, 2006, p. 49), o que, muitas vezes, deixa perplexo o “elegante mundano com um círculo vasto de relações”, que tem de se fazer presente em três, quatro salões à mesma hora, em lugares

distintos e muitas vezes distantes. Por isso, recomenda João do Rio, “quanto menos demora, mais elegância. [...] E sai-se satisfeito com o suficiente de *flirt*, de mundanice, de dever, de novidade para ir despejar tudo na outra recepção...” (RIO, 2006, pp. 51-2).

Em outras crônicas, ao mimetizar comportamentos, João do Rio por um lado enaltece o dandismo como símbolo da elegância; ao mesmo tempo põe em xeque, numa atitude de ridicularização, figuras que tentam de todo modo aparentar o que não são. Seus contos apresentam uma galeria desses tipos urbanos que se esforçam todo o tempo para aparentarem modernidade.

Ao falar desses tipos no torvelinho da neurose urbana, lembra de uma cena que presenciou no Palácio Presidencial: “[...] uma extraordinária agitação de gente que quer ser percebida, de gente que fala baixo e fala alto – mil pretensões, mil enganos, mil ilusões”, como relata em “Um grande estadista”, de *Vida vertiginosa* (RIO, 2006, p. 239). Na mesma crônica, ao elogiar a figura do Presidente da República, “um homem culto e jovem, um temperamento de estadista e de verdadeiro compatriota conhecedor das necessidades da Nação”, João do Rio o distingue daqueles que almejam o poder: “[...] não a empáfia louca dos conselheiros, não a vaidade da gloriola social, mas o sentimento integral da imensa responsabilidade que lhe caía sobre os ombros aliada à esperança de cumprir o seu dever” (RIO, 2006, p. 241). Na construção dessa imagem, o jornalista transmite ao leitor a representação que a mídia – e até mesmo o país inteiro – fazia da figura de seu governante.

A isso também se relaciona a importância do culto do artifício – forte característica da literatura decadentista – na constituição de performances. Vamos encontrá-lo em vários dândis criados por João do Rio. Um dos mais significativos é o Barão André de Belford, freqüentador das páginas de vários de seus contos. A elegância é marca distintiva desses personagens, assim como o ar blasé com que se apresentam socialmente. Ao longo das análises do *corpus* desta dissertação, novamente teremos contato com esses sujeitos performáticos, exímios atores sociais no palco da cidade moderna.

O que vimos até aqui apenas esboça um dos pontos de vista de João do Rio sobre as mudanças pelas quais passou sua época. De forma crítica, por vezes irônica, o escritor constrói cenas da vida mundana em que é nítido um culto ao artificial, às aparências. Como se disse em outras passagens deste trabalho, importava ao brasileiro dos primórdios do século XX aparentar a modernidade em atitudes, em formas de pensar e se viver os anos da novidade técnica. Havia um desejo explícito de inclusão na nova ordem econômica mundial, mesmo que isso se fizesse apenas por meio do capitalismo de consumo, pelas medidas drásticas e forçadas de remodelação do país aos moldes europeus.

O assunto é extenso e está apenas em seu desenvolvimento inicial. Todavia, o momento exige mais algumas considerações teóricas a fim de que possamos avançar na discussão das idéias propostas neste estudo.

1.2 O decadentismo e o colapso das idéias no *fin-de-siècle*

Ao escutarmos os nomes de Oscar Wilde, Jean Lorrain, Théophile Gautier, Gabriele D'Annunzio, Gomes Carrillo, entre outros, algo em comum nos vem à mente: todos são representantes de um movimento estético que aflorou na segunda metade do século XIX e ficou conhecido pelo nome de Decadentismo. Mas, afinal, o que veio a ser essa expressão artística de importância vital para a representação dos dilemas humanos em meio a um período turbulento provocado pelos elementos constitutivos da vida moderna?

O Decadentismo surge imbuído de duas tarefas distintas e complementares: por um lado, intenta consolidar estratégias para superar o projeto realista/naturalista e, por outro, elencar – dentro de tais estratégias – parâmetros que instaurem uma “nova literatura” na modernidade. Embora seja difícil precisar a data exata que marca o início do Decadentismo na literatura – “pois a própria idéia de decadência é tão antiga quanto o próprio homem”, segundo o professor Gentil de Faria (1998) –, já em Platão é possível se encontrar os germes de uma teoria decadentista da cultura, “sempre associada à noção de declínio, degenerescência, exaustão dos tempos” (FARIA, G., 1998, p. 57). Várias pesquisas apontam como marco inaugural o romance *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier, e os anos compreendidos entre 1880 e 1890 como o apogeu da literatura decadente na França (FARIA, G., 1998).

Nessa época em que aflorou, o movimento decadentista se viu mergulhado em crises de representação do sujeito provocadas pela propagação dos ideais racionais e científicos advindos com o Iluminismo, e pelos dilemas românticos (o culto do eu, a natureza *versus* o artifício, os sentimentos de inadequação ao mundo, o desejo pelo desconhecido, pelo sobrenatural...).

Espécie de “estética da encruzilhada”, como o denomina Coutinho em outro trabalho (1998, p. 134), a intenção do movimento era descondicionar a literatura da ciência, romper com uma relação servil que se vinha mantendo há algumas décadas. Igualmente, prezava acabar com o estigma do papel social do artista e da literatura, mostrando que esta deve

primar pela arte pura, em toda a extensão que a acepção do termo permite, sem se prender a objetivos: “Toda arte é completamente inútil”, já dizia Oscar Wilde no prefácio de *O retrato de Dorian Gray*, sinalizando para uma nova postura da arte, no final do século XIX, uma vez que ela deveria se voltar a si mesma, dedicando-se a descobrir-se.

Dessa forma, para ser o contraponto estético do Naturalismo, como enunciam alguns pesquisadores, a literatura decadentista também se desvia do princípio de referência da narrativa em relação à natureza. Enquanto a prosa do naturalismo – tributária do surto científico do século XIX – pontua os eventos sinalizados pela ciência e homologa os enredos conferidos pelos romances de tese, dando especial destaque ao natural, o Decadentismo recusa a mordaza real/verdade e prefere o culto do artifício, embora se valha do léxico naturalista para abastecer suas imagens paradoxais. Assim, a natureza deixa de ser um dispositivo emblemático de referência para ser alvo de um projeto estilizador e revisor, uma espécie de antinaturalismo crítico, o que desloca a visão tradicional da arte como reflexo, pura imitação do real, e submete a natureza ao estilo.

Conquanto diferentes, o Naturalismo de certa forma exerceu sobre a narrativa decadentista uma influência sub-reptícia, especialmente no âmbito da tematização de bizarras e anormalidades psicológicas. Por conta disso, o inventário textual do Decadentismo infringiu o receituário da polícia médica: “O culto intelectualizado do artifício desafia o zelo das noções de saúde e normalidade. Hiperestésias, sensações extravagantes, nevroses, preterem a observância dos critérios higiênicos” (COUTINHO, 1994, p. 77). Todavia, tais componentes mesclaram-se ao prolongamento de diversos registros de “patologias” do Romantismo evocadas pelo Decadentismo, desencadeando um estado favorável à liberação muitas vezes desenfreada de lidar com as sensações individuais (COUTINHO, 2001, pp. 138-48).

Essas anotações se coadunam com aquilo que observamos na obra de João do Rio que forma o *corpus* desta dissertação. Perspicaz, o cronista carioca usou e abusou literalmente de referências naturalistas a fim de chamar a atenção para algo escondido sob a capa decadentista de seus textos. Ao falar de doenças e vícios sociais, insere-os numa ótica naturalista e científicista – que via tais transtornos como anomalias que precisavam ser tratadas – com a finalidade de pôr em discussão e/ou despertar a atenção das pessoas para o perigo representado por certos estados de espírito alterados com todas as inovações da vida moderna – desde as descobertas de drogas alucinógenas, consumidas abundantemente sem distinção de classe econômica, os inventos óticos e tecnológicos que extrapolavam os limites da visão, até mesmo as idéias e conceitos filosóficos e sociológicos de explicação e representação do homem.

Nos textos joãoriedeanos em que aparecem, as imagens naturalistas sofrem um esvaziamento quando justapostas a outros recursos estéticos – como as literaturas fantástica e decadentista que se inspiraram em fontes românticas “mal-de-século” –, e servem ao cronista como instrumento para alertar os leitores até mesmo para a crítica desse naturalismo em voga na perspectiva do início do século XX.

Assim João do Rio parece enxergar a sociedade de sua época: explora suas esquisitices para mostrar o quanto o organismo social estava intelectual e moralmente doente, anestesiado pela vertigem de idéias que chegavam junto com a modernidade. Inconscientemente atordoada e perdida em meio a tantas formas de expressão, essa massa de tipos diversos precisava de um remédio que não fosse apenas paliativo, mas que lhe apresentasse uma cura. É então por uma espécie de estratégia de choque, que enlaça estratégias discursivas decadentistas, naturalistas e até mesmo fantásticas, que João do Rio consegue penetrar no âmago de seus leitores e, com sorte, provocar-lhes reflexões sobre a maneira como a modernidade se fazia no Brasil.

1.2.1 A artificialidade ornamental e decorativa

A encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. Ela permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e controlar a revelação contínua do ser humano em suas possíveis alteridades” (ISER, 1996, p. 363). As palavras de Wolfgang Iser, ícone da Estética da Recepção no século XX, dão conta de algo que já estava no cerne do movimento decadentista. Afinal, a transitoriedade, o fugaz, a perenidade das coisas e dos seres são marcas indiscutíveis dessa mesma modernidade que deu sustentação ao Decadentismo, marcas com as quais os escritores finisseculares se depararam a todo instante no labirinto de idéias que representou a passagem dos séculos XIX para o XX. São os múltiplos, os duplos, os heterônimos e a capacidade para a encenação – mecanismo este que abre horizontes a outras formas de conhecimento cultural – tão presentes na literatura desde, ao menos, as primeiras crises identitárias do sujeito no século XIX.

Afinal, se somos nossa própria alteridade, a encenação é o modo de exibição no qual tal arranjo alcança fruição total, como aponta Iser (1996, p. 362). Pois se “a necessidade da encenação comprova que os padrões a que nos submetemos liberam o impulso para subverter estes padrões, mediante a incorporação de nossa alteridade no espelho das possibilidades”

(ISER, 1996, p. 362), poderemos entender por que o movimento decadentista se configurou como uma insurreição contra os padrões estéticos e comportamentais até então em voga no Velho Continente, ao assumir os outros que habitavam os eus dos expoentes decadentistas.

Iser nos provoca com mais algumas palavras:

A necessidade de encenação é marcada por uma dualidade que desafia um deciframento cognitivo. De um lado, a encenação permite – ao menos como uma representação (*Vorstellung*) – conduzir a uma vida extásica (*Ekstatisches Leben*), pois faz com que o ser humano se libere do que o prendia, abrindo, deste modo, possibilidades que até então estavam interditadas. De outro lado, a encenação reflete o ser humano como uma “holofrase” sempre fraturada, de tal modo que fala constantemente de si mesmo mediante as possibilidades de sua alteridade, e o faz numa linguagem que é uma forma de estabilização. Ambos procedem e podem ocorrer simultaneamente. A literatura existe, precisamente, porque o discurso cognitivo não pode captar a dualidade de forma exata. E isso pode significar o desenvolvimento da dualidade ou a conquista, em sua realização lúdica, daquela infinitude que faz esquecer o fim (ISER, 1996, p. 363).

Nesse sentido, a plasticidade pode permitir ao homem usar seu imaginário como ficção, uma vez que a imaginação já se configura como capacidade de outramento do ser humano. Isso se explica pelo fato de o próprio homem não conseguir alcançar em 100% sua integridade, do que decorre a nascente quantidade de projeções de nós mesmos no espaço do imaginário.

Destarte, utilizando esses conceitos para a leitura do período em estudo, observamos que, como encenação de um fim-de-século pessimista e crepuscular, o Decadentismo deu forma a diferentes facetas para representar a vida moderna e seus aparatos. O fato é que a segunda metade do século XIX exigia uma literatura de outro tipo, mais complexa, mais fina, mais sutil. Em perfeita harmonia com a modernidade, embora não escondesse seu aspecto sombrio, a estética decadentista detinha uma beleza singular, que foge do lugar-comum. Com seu estilo ornamental, decorativo, a literatura decadentista se contrapôs, em definitivo, à áspera brutalidade do simples realismo.

Por isso, manteve uma convivência forçada e contraditória com os planejamentos emitidos pela *Belle Époque* – a era do culto à beleza integrado à vida cotidiana, voltada ao repensar da arte ligada à técnica, valorizando a técnica do design; o bellepoquismo então dominava a cena francesa e já chegava ao Rio de Janeiro –, uma vez que não conseguiu fechar seus olhos à face perversa do progresso, destruidor do antigo para em seu lugar implantar a novidade, e, ao mesmo tempo, não resistiu aos apelos da beleza da arte, seja nas esculturas, nas letras, na pintura ou na arquitetura, entre tantas de suas manifestações.

Como escreve Théophile Gautier no prefácio para a versão de 1868 de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, o Decadentismo se configura por

um estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e de requintes, estendendo sempre as fronteiras da língua, utilizando todos os teclados, esforçando-se por traduzir o

pensamento no que ele tem de mais inefável, e a forma em seus contornos mais vagos e mais fugitivos, escutando para transpô-las as confidências mais sutis da neurose, as confissões da paixão que se deprava ao envelhecer, e as alucinações estranhas da idéia fixa que se transforma em loucura (GAUTIER, 1995 apud COUTINHO, 1998, p. 135).

Outra declaração de Gautier, esta recuperada pela pesquisa de Sabrina Ribeiro Baltor, é significativa para a compreensão do movimento. Embora longa, faz-se necessário reproduzi-la:

Depois [da literatura clássica], segundo os críticos e os retóricos, tudo é apenas decadência, mau gosto, bizarrice, afetação, busca, neologismo, corrupção e monstruosidade. Estas idéias, ou melhor, estes preconceitos estão tão enraizados nos espíritos que nós não temos a pretensão de arrancá-los de lá. Aos nossos olhos, o que se chama de decadência é ao contrário maturidade completa, a civilização extrema, o termo das coisas. Então uma arte flexível, complexa, ora objetiva ora subjetiva, investigadora, curiosa, esgotando nomenclaturas em todos os dicionários, pedindo emprestado cores a todas as paletas, harmonias a todas as liras, pedindo à ciência seus segredos e à crítica suas análises, ajuda o poeta a dar os pensamentos, os sonhos e as postulações de sua alma. Estes pensamentos, é bem preciso confessá-lo, não têm mais o frescor da simplicidade da jovem idade. Eles são sutis, finos, amaneirados, mofados mesmo de depravação, maculados de gongorismo, bizarramente profundos, individuais até a monomania, desenfreadamente panteístas, ascéticos ou luxuriosos; mas sempre, qualquer que seja a direção deles, eles carregam um caráter de particularidade, de paroxismo e de exagero (GAUTIER, 2000, pp. 305-6, apud BALTOR, 2006, p. 185).

Do exposto, pode-se começar a perceber elementos que relacionam os decadentes a seus antecessores românticos. Ao exporem todos os vieses das inquietações estéticas que os agitavam e ao retomarem a concepção romântica do “mal-do-século”, dando vazão a um sentimento aflitivo e antagônico, a cerebralismos mórbidos e narcisísticos – eroticamente atraídos pela putrefação e pela morte –, ao lado de “parcelas de cansaço moral herdadas do *spleen* baudelairiano” (COUTINHO, 1998, p. 135), os decadentistas ratificaram os recursos de estilo do movimento e, assim, traçam sua filiação ao Romantismo.

Em João do Rio, essa profusão de imagens aparece em contos de livros como *Dentro da noite* (1910) e *A mulher e os espelhos* (1919), especialmente, talvez os mais representativos da obra do escritor carioca no que se refere às ressonâncias do Decadentismo no Brasil – mais adiante, algumas análises serão esclarecedoras do que viemos expondo até aqui.

Outro dado importante a se notar é que a padronização generalizada de hábitos e atitudes gerou, para o século XIX burguês, uma invisibilidade do ser humano como ator social que não o individualizava na sociedade. Percebia-se, não raras vezes, a classe social pela roupa – os homens aristocratas, por exemplo, tinham no preto a cor favorita para seus ternos. Machado de Assis, em seu brilhante “Capítulo dos chapéus”, critica a metonimização do homem por meio desses acessórios, outro índice de distinção social, que, no Brasil, também serve como ícone de nossa modernidade fantasmagórica: não mais se valorizam os caracteres individuais, mas sim os símbolos que tornam moderna a postura em sociedade.

Contra essa invisibilidade se insurgiu o Decadentismo, que via no culto do artifício e do simulacro uma maneira de fugir às regras estabelecidas pela sociedade capitalista. Numa época tumultuada, sombria e melancólica como o final do século XIX, algo deveria se destacar em meio aos tons de negro e cinza. Havia a necessidade de um “colorido” nos gostos, costumes e temperamentos e a estética decadentista se propôs a fazê-lo.

O uso de roupas extravagantes – como o terno verde-abacate em forma de violoncelo que Oscar Wilde mandou confeccionar para a primeira apresentação de *Salomé*, em Paris – e as cores deram um novo ar ao figurino, algo que João do Rio prontamente adotou com seus ternos claros, seu chapéu “amassado”, fugindo das cartolas e casacas pretas – vale recordar também sua famosa casaca violeta e o fardão que usou em sua posse na Academia Brasileira de Letras, modelo que inspirou a atual vestimenta de posse dos acadêmicos.

Destaca-se ainda que, naquele tempo, a arte já estava imbricada com o poder econômico, um dos pontos combatidos, sem sucesso, pelos decadentes. Como uma das estratégias para se desvencilhar das ciladas do mercado, e dessa forma marcar seu território crítico na literatura e se sustentar financeiramente, os expoentes do movimento não dispensaram o choque como defesa de seus ideais: seja em textos que criticavam o contexto cientificista/naturalista – que não admitia o acaso –, seja em seus trajés e poses sociais, esse seletivo grupo de intelectuais tentou de todas as formas dissolver as fronteiras entre vida e arte. Vale a pena conferir o que João do Rio escreveu a respeito disso na apresentação de *A decadência da mentira e outros ensaios* – livro de Wilde traduzido pelo escritor brasileiro:

[...] Wilde fixou o seu amor, a beleza, à sua definitiva concepção, da vida e das coisas, o curso que teria a sua vida inteira, às obras futuras e à sua melhor obra que era a da sua própria vida. A obra de arte parece sempre um resultado do acaso (RIO, 1992, p. 10).

Assim, como fonte de interrogações contundentes ao espaço literário, a inscrição decadentista foge aos valores canônicos tradicionais ou aos estudos literários de feição normativa. Como exemplo, alguns dos assuntos evocados nos textos decadentes são o homossexualismo, o proxenetismo, a prostituição, o don-juanismo e as perversões várias; também a neurose, a tuberculose, o câncer e a psicose; o ocultismo, a anti-religiosidade radical, o cientificismo anti-naturalista, além dos “temas barrados pela censura e freqüentadores das páginas dos livros secretos e perdidos” (CORRÊA, 2006, p. 159).

Um comentário sobre *Às avessas (A rebours)*, de J.-K. Huysmans, “bíblia” do decadentismo europeu, serve-nos de exemplo para a sustentação das idéias decadentistas em voga no século XIX:

Exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas equivale a instalar um discurso de inversão do mundo. A extravagância artificial com que Huysmans elabora as

sondagens do avesso anotou o desvio capaz de cunhar a metáfora da estufa decadentista, decidindo – na índole cerebral de Des Esseintes – a flor da narrativa finissecular como uma planta rara e doentia. Esse fechamento ao mundo natural implica lançar mão do super-refinado, tecendo a administração de postigos, que confidenciam um imaginário não apenas simpatizante das rutilações do exótico, mas da povoação mesma de um exotismo de efeito engenhoso, conferido como fingimentos, que aderem ao gosto de inventar um cenário textual de estilizações neomaneiristas (COUTINHO, 1998, p. 138).

Essa obra máxima da literatura decadente francesa é dedicada aos prazeres das sensações, ao refinamento da sensibilidade, na qual Huysmans apresenta um dândi entediado, marcado pelo niilismo, pelo isolamento. O livro destaca as formas de prazer solitárias, como a fruição das artes plásticas, a degustação de iguarias exóticas, o aroma de perfumes caros e raros. Figura decorativa, assinalada por uma apatia geral pelas questões sociais – embora não se rebele contra a sociedade, e aja apenas como um resignado à sua sina –, o herói dessa ficção decadentista circula por um ambiente mórbido de cores e perfumes exóticos, procurando preencher os momentos de tédio com incursões dentro da própria imaginação. Para o professor Gentil de Faria, é disso que surge seu verbalismo inócuo, artificial, fruto de uma excessiva atividade cerebral. Assim vive o protagonista decadente, rodeado por um estado doentio, resultado de um declínio psicossomático.

De acordo com Orna Messer Levin, em seu primoroso estudo sobre as figurações do dândi em João do Rio (1996), Des Esseintes funciona como uma “contrapartida radical à literatura de Zola” (LEVIN, 1996, p. 41), ou seja, confirma a negação absoluta ao Naturalismo, uma vez que o livro de Huysmans apresenta pela primeira vez “um herói inteiramente decadente, distinto dos heróis naturalistas, na medida em que mostra a doença nervosa se manifestando duplamente: na forma da esterilidade sexual e de perversão no gosto” (LEVIN, 1996, p. 40).

Também o culto ao artifício ganha espaço ao questionar o natural, a natureza em todos os seus significados, dentro do espírito das obras decadentistas. Desejavam-se os “paraísos artificiais”,³ nos quais a produção humana reinava sobre aquilo que não era trabalho do homem. Quanto mais artificial, melhor – eis o lema decadentista. Posar, encenar, teatralizar as atitudes e os comportamentos eram palavras de ordem nas ruas. Dessa forma, os decadentes provocaram uma mudança de perspectiva em relação ao natural, postulando um transtorno de papéis.

Por isso, em vários contextos decadentistas, a natureza aparece como algo artificial. Usar uma flor retirada de um jardim, substituindo uma falsa, na lapela, era uma atitude

³ João do Rio usa a expressão no conto “História de gente alegre”, de *Dentro da noite*, 1910, para falar da vida de drogas, sexo e álcool em que viviam vários tipos de personalidade decadente.

decadentista típica. Aliás, vale recordar que as flores preferidas dos expoentes do movimento, o girassol – sempre em busca da melhor perspectiva de luz (lembrar que a sombra é a ausência da luz) – e o lírio – símbolo da inocência, uma vez que, por essa ótica, inocente é o ser que assume seus dois lados –, com frequência são citados pela estética decadentista. Van Gogh, embora temporalmente distanciado do decadentismo, ao pintar seus girassóis e valorizar os conceitos cromáticos e os de luz, de certa forma se aproxima dos ideais do movimento.⁴

Como absolutamente tudo no Decadentismo gira em torno da arte, esta, pela perspectiva do movimento, configura-se como a única arma defensiva e eficaz contra a vulgaridade da vida normal. Nesse aspecto, escreve Flora de Paoli Faria que “a vida do intelectual deve se realizar no território da arte, ou seja, transformar-se, ela própria, em arte” (FARIA, F., 2006, p. 39). Assim, esse artista decadente, representado muitas vezes pelo dândi, vê na arte puro estilo, não se subordinando a quaisquer valores, fato que lhe conferia uma posição inusitada e paradoxal que surpreendia pela conseqüente imprevisibilidade. Nas palavras de Stella Ferreira, “autores interpretando a si mesmos transportaram a ficção para a vida, aniquilando as fronteiras, ‘agitando as multidões’” (FERREIRA, 2006, p. 131). Isso se relaciona à postura adotada por vários decadentes, especialmente Oscar Wilde, que fizeram de sua própria vida de artista – e de homem contaminado pelo “vírus saturnino da crise finissecular”⁵ – um vivo painel artístico.

1.3 A estratégia fantástica como representação do sujeito na modernidade

Parte significativa das imagens que João do Rio criou para representar os efeitos da modernidade no Brasil só se resolve em sua plenitude graças ao efeito da estratégia discursiva de teor fantástico. Aliado ao Decadentismo e ao Naturalismo, o gênero fantástico propiciou ao cronista outra forma de ler os signos da cidade moderna e seus personagens. Nesta seção, nosso intento é traçar algumas linhas teóricas sobre esse tipo de literatura, que prosperou a partir do movimento romântico e hoje é um filão bastante explorado no contexto mundial.

⁴ Stella Maria Ferreira tem uma excelente pesquisa sobre o assunto, desenvolvida junto ao grupo de pesquisa *Estéticas de Fim-de-Século*, na UFRJ.

⁵ Expressão utilizada por Coutinho (1994, p. 78).

Foi durante a leitura de *Introdução à literatura fantástica* (2004), de Tzvetan Todorov, que se percebeu que aquilo que o teórico russo definia como fantástico – e seus gêneros vizinhos –, em âmbito europeu particularmente, na verdade também se aplicava a uma parte da produção de João do Rio que tentava dar conta da representação do sujeito na modernidade. Esse enveredar pela literatura fantástica foi também um rasgar dos véus que encobriam determinadas proposições de João do Rio.

Entretanto, antes de Todorov, vários estudiosos tentaram dar conta do fantástico sem, porém, saírem do círculo vicioso de caracterizar assim toda narrativa de fatos que não pertencem ao mundo do real, definição simplista que não alcança o sentido do gênero. Charles Nodier, por exemplo, considerava fantástico aquilo pertinente às obras de Homero e às do maravilhoso cristão da Idade Média, rechaçadas, respectivamente, pela era dos filósofos e a da sabedoria prosaica dos clássicos (BATALHA, 2003, p. 11).

Refúgio contra a desilusão advinda da dura realidade do mundo, a literatura fantástica, na concepção de Nodier, abrangia todas as áreas da imaginação criadora e, por isso, muitas vezes se confundia com o maravilhoso. O estudioso francês também aponta em suas análises uma sensação de incompletude e de ambigüidade nessas narrativas, sem, no entanto, ter conseguido de fato separar o efeito do fantástico presente nelas.

Para Maria Cristina Batalha (2003), o que caracteriza o fantástico é o fato de o gênero colocar em evidência que a função da literatura não é a de “imitar” o real, mas, pela própria hesitação e pelas incertezas que instala, a de expor cruamente as falsas pretensões de trazer respostas às contradições do real e da própria literatura. “Por outro lado”, continua ela, “o fantástico supõe uma heurística, ou seja, um questionamento implícito – ou explícito – a respeito de um saber relativo à existência de fenômenos sobrenaturais, suscitando a reflexão do homem frente aos limites da razão” (BATALHA, 2003, p. 8).

Nesse sentido, é importante frisar que tanto o real explicável quanto o irreal não são excludentes na narrativa fantástica, mas representam duas ordens incapazes de dar conta do acontecimento estranho. Isso se coaduna ao que Tzvetan Todorov fala sobre as três condições que devem ser preenchidas para se completar a definição de fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 2004, p. 39).

Associadas em um primeiro momento ao maravilhoso, as primeiras manifestações do fantástico confundem-se com a consciência da modernidade oitocentista, também marcada pela contradição e pelos paradoxos. Desse modo, um gênero como o fantástico, de uma especificidade singular, só pode se desenvolver de fato a partir do momento em que o mundo empírico de referência se liberta da presença do sobrenatural, que passou a ficar circunscrito ao âmbito de uma representação mimética. No entanto, a simples introdução de elementos maravilhosos ou enigmáticos não é suficiente para se atribuir o rótulo de fantástico às obras que contenham tais elementos.

Logo, a ficção fantástica surgida no final do século XVIII, durante o período romântico de tendência extremamente gótica e subjetiva, além de se apresentar como uma compensação à crise política, filosófica e estética daqueles anos – haja vista as revoluções do período (Industrial e Francesa, especialmente, tendo as Luzes para iluminá-las) –, tem outra missão: problematizar o debate em torno dos limites do conto maravilhoso e de sua carga simbólica (BATALHA, 2003, p. 5). Soma-se a isso o fato de a estética racionalista, que aconselha o verossímil, estar impossibilitada de dar conta de uma visão de mundo que passou a se afigurar como problemática para o herói.

Diante dessas observações, vale ressaltar que o fantástico, desde sua origem, tomou emprestado procedimentos pertinentes a outros gêneros e subgêneros, de forma a se constituir como uma modalidade narrativa, com raízes históricas claras, capaz de expressar uma nova visão do homem e encontrar respostas convincentes para o novo estatuto da literatura.

1.3.1 As marcas da ambigüidade fantástica

Em seu estudo sobre o fantástico, logo de início Todorov resalta uma relevante característica: a ambigüidade. Segundo ele, “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação” não resolvida (TODOROV, 2004, p. 47) “quanto à natureza de um acontecimento estranho” (2004, p. 66). Tal hesitação, por sua vez, comum ao leitor e à personagem, faz com que ambos decidam “se o que percebem depende ou não da ‘realidade’” (2004, p. 48). Ao final da história, “o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico” (2004, p. 48). E continua:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide

que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2004, p. 48).

Por essas palavras, pode-se perceber que o fantástico – como assinala o próprio teórico russo – parece antes se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo, ou, em outros termos, “um gênero sempre evanescente” (TODOROV, 2004, p. 48).

Também a forma como o gênero fantástico se relaciona ao real é intrigante, uma vez que o fantástico em muito se aproveitou dos procedimentos da estética realista. Afinal, ao invés de contrapor-se a ela, fez-lhe sua aliada na construção da imagem do inexistente, redimensionando, por meio da descrição, as dúvidas e os paradoxos que o relato fantástico apresenta. Além disso, a descrição também permite “borrar” os contornos estritos dos objetos e dos acontecimentos e não raro as elipses desempenham esse papel para apenas indicar, sugerir algo com seus espaços vazios.

Por ser o real inapreensível, o fantástico – como consequência de uma relação de ambivalências – “transforma os campos do possível e do impossível em espaços polissêmicos, ou seja, daquilo que não pode ser dito, cujo sentido será permanentemente fugidio” (BATALHA, 2003, p. 159).

Na literatura fantástica, a idéia de inverossimilhança está intimamente ligada à teoria do conhecimento. É inerente ao homem a curiosidade intelectual, o anseio de conhecer todos os campos do saber, inclusive aqueles da ordem da experiência sensorial, mesmo que essa curiosidade seja despertada pelo ceticismo e pela racionalidade. Todos têm a necessidade de novas experiências sensitivas, novas modalidades de emoção, e cada época estimula essas coisas de maneiras diferentes.

Como expôs Charles Nodier, a crise cultural de uma época se resolve pelo imaginário, tanto do artista quanto do receptor/espectador/leitor da obra de arte. Caso se pense na literatura fantástica como expressão máxima da liberdade subjetiva do “gênio” criador, sua imaginação levada ao extremo, pode-se compreender o fantástico como representação da modernidade, uma vez que exemplifica o fugidio, o perene, aquilo que não tem como se estabelecer definitivamente e escapa a qualquer tentativa absoluta de apreensão.

Por conta disso, a literatura fantástica exige certo tipo de leitura, “sem o que arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia”.⁶ De acordo com o pensamento de Tzvetan Todorov, há de cada vez “o mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que

⁶ Categorias que o teórico russo avaliou também no cap. 2 do referido livro, cf. p. 38.

introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou ainda na “inalterável legalidade cotidiana” (TODOROV, 2004, p. 32), espécies de acontecimentos estranhos, coincidências insólitas que são apresentadas ao leitor de forma naturalizada. Porém, diz ele, seria falso “pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra” (TODOROV, 2004, p. 50).

Surge daí a ambigüidade dos textos fantásticos: o próprio leitor deve ter uma percepção ambígua dos fatos narrados, pois “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2004, p. 36). E, mais adiante, prossegue o russo: “Há textos que mantêm a ambigüidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambigüidade permanecerá” (TODOROV, 2004, p. 50).

Em outra ponta, notamos que uma das formas de se apreciar o conto fantástico se faz pela intensidade emocional que o texto provoca. Todorov, embora não concorde totalmente com essa hipótese, cita um texto de H. P. Lovecraft, o qual acredita que o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor. Utilizando-se as palavras de Lovecraft, via Todorov:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. [...] Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT apud TODOROV, 2004, p. 40).

Assim também pensa Batalha: “O prazer e o horror que o relato fantástico instala no leitor revelam, de modo ilustrativo, a relação que o sujeito mantém com o outro e o diferente, exibindo a dualidade da personalidade humana” (BATALHA, 2003, p. 164). Entretanto, a professora adverte que a assimilação do fantástico à dualidade do eu não deve permitir que se perca de vista a dimensão cultural e histórica que este tipo de manifestação literária encerra.

Na relação de vizinhança entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso, surgem dois subgêneros transitórios: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso; ao lado de cada um, o estranho puro e o maravilhoso puro. De acordo com Todorov, esses subgêneros “compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam, enfim, no maravilhoso ou no estranho” (TODOROV, 2004, p. 50). E onde se localizaria o fantástico puro? Exatamente na fronteira tênue que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso.

Segundo formulou o teórico russo, o fantástico-estranho se caracteriza pela aparição de acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, e que, no final,

ganham uma explicação racional. “Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural”, diz o pesquisador, “é porque tinham um caráter insólito” (TODOROV, 2004, p. 51).

Faz-se necessário recordar que um acontecimento só poderá ser considerado insólito se estiver referido a um universo familiar e conhecido, ou seja, para que o fantástico se instale, o verossímil se torna obrigatório, uma vez que a impressão de estranheza surge do jogo entre verossímil e insólito. Nesse sentido, as palavras de Batalha servem para aclarar essas idéias:

[...] a verossimilhança requisitada pode ser simplesmente interna ao texto, não contendo nenhuma referência ao mundo exterior. A ruptura instalada pelo acontecimento insólito ocorre no quadro verossímil criado pelo próprio texto através de estratégias narrativas de descrições coerentes e relações de causa e efeito construídas no relato. Como ficção, a literatura não precisa de comprovação de “estado civil”, mas sim da coerência textual. É esta coerência que serve de base ao surgimento do fato estranho e que acaba por colocar em xeque os próprios limites de verossimilhança e de insólito (BATALHA, 2003, p. 157).

Assim, como a pesquisadora mesma conclui, o próprio mecanismo utilizado para garantir a verossimilhança da estética realista é acionado para assegurar a aceitação da “desrealização”. O relato do narrador é, simultaneamente, ficção e relato de um ocorrido, diante do qual o sujeito não consegue distinguir o falso do verdadeiro, ao mesmo tempo em que recusa tomá-lo como ilusão, o que faz com que o único fim lógico para este tipo de narrativa seja a inconclusão.

Para Batalha, o personagem fantástico está, de certo modo, situado em um pólo oposto ao do herói singular, independente e capaz de modificar os acontecimentos para reconstruir um mundo. Ao que acrescenta: “Pela ambigüidade e dúvida que o marcam, o herói expõe a importância do sujeito para recompor a desordem do mundo, ou tampouco dar conta do abismo interior que o impede de exercer um controle sobre a consciência que tem de si” (BATALHA, 2003, p. 177).

Já nas obras que pertencem ao estranho puro, relatam-se “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (TODOROV, 2004, p. 53), retomando-se a questão da familiaridade do estranho já assinalada por Freud.⁷

⁷ Trata-se de um texto de 1919, intitulado “O estranho” (“Das Unheimliche”). Existem várias versões do referido escrito, em alemão, francês e inglês. A versão utilizada está em ESB. V. XVII, 1919. Tradução para o português a partir da edição inglesa de 1925 (“The Uncanny”, *C.P.*, 4, 368-407. Trad. Alix Strachey).

Uma definição ampla e imprecisa como essa reflete bem a espécie de gênero: só é delimitado pelo lado do fantástico, dissolvendo-se, pelo outro, no campo geral da literatura. Desse modo, o estranho realiza apenas uma das condições do fantástico: “a descrição de certas reações, em particular a do medo, está ligada unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão” (TODOROV, 2004, p. 53). Novamente, a leitura de Freud só vem a acrescentar.

1.3.2 No limiar dos tempos modernos, estranhos seres fantasmáticos

Num ensaio escrito em 1919, “Das Unheimliche”, o psicanalista austríaco, sem abrir mão de seu lado racional e psicanalítico, empreende um estudo para entender o tema do “estranho”. Na busca por desvendar e compreender mais o tema, apropria-se de exemplos da ficção e outros da realidade para contrapor à sua hipótese, além de seguir a trilha aberta por Jentsch (1906).

Em uma de suas definições, diz que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919, p. 3). Assim, aquilo que é estranho, na verdade, é-nos familiar. Freud previne que não podemos cair na generalização de que tudo que é novo e não familiar é assustador ou estranho, pois, em grande parte dos casos, isso não acontece. E conclui: “Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho” (1919, p. 3).

Ao consultar dicionários, o médico faz uma relação de sinônimos para o estranho como algo assustador. Destacamos aqui as acepções do francês e do espanhol, por estarem mais próximas de nossos interesses no estudo do fantástico-estranho, teoria apresentada anteriormente por Todorov: Francês = inquietante, sinistro, lúgubre; Espanhol = suspeito, de mau agouro, lúgubre e sinistro. Para o árabe e o hebreu, estranho aparece em palavras como demoníaco e horrível.

Se acompanharmos a extensa pesquisa nos dicionários em alemão, língua de Freud – em especial no *Wortebuch der Deutschen Sprache* (1860), de Daniel Sanders –, poderemos destacar alguns significados encontrados pelo psicanalista: “a arte *heimlich* (mágica)”, “o lugar do encobrimento”. Ao receber o prefixo de negação (*un*), o termo ganha as acepções de misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor. “*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... *secreto e oculto* mas veio à luz”, escreve Schelling (apud FREUD,

1919, p. 5), frase-suporte para se pensar em contos como “O carro da semana santa” ou “O bebê de tarlatana rosa”, este uma das obras-primas de João do Rio, que serão analisados adiante.

Já no dicionário de Grimm (1877), *heimlich* também se diz de um lugar livre da influência de fantasmas... familiar, amigável, íntimo. No entanto, da idéia de “familiar”, desenvolve-se outra, de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto. *Heimlich* diz-se também do conhecimento místico, alegórico, ou, num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente, e novamente, obscuro, inacessível ao conhecimento.

E Freud então conclui: “Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (1919, p. 7).

Retomando a relação do estranho com o fantástico, Freud descarta até mesmo o estado de delírio, comumente associado a este gênero literário, que lhe daria, portanto, crédito. Ora, cercado por noções racionais, o efeito do fantástico e do estranhamento obviamente deixa de existir. A mistura entre o real e o ficcional fantástico é a tônica das melhores histórias dessa literatura, que impede o leitor de saber por que caminho o autor o conduz.

Assim, o psicanalista parte em busca de um novo tema de estranheza, ao qual denomina de fenômeno do “duplo”, em que acontece uma espécie de duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). Freud cita o estudo de Otto Rank (1914), no qual o pesquisador “penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte” (FREUD, 1919, p. 12). Recorda que originalmente o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte”, e levanta a hipótese de a alma “imortal” ter sido o primeiro “duplo” do corpo.

Recorda que a arte dos antigos egípcios de fazer imagens do morto com materiais duradouros vem também dessa necessidade de duplicação. Porém, adverte que tais idéias brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário, que, após serem superados – mas não desaparecidos completamente –, permitem a inversão do papel do “duplo”: de garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte.

Esses dados são hoje parte indispensável da literatura pós-moderna, que utiliza os recursos da duplicidade para criar efeitos fantásticos. Sérgio Sant’Anna, no Brasil, é bastante representativo. Nesse terreno, voltamos a ficar próximos de João do Rio, e uma de suas fontes diretas, Oscar Wilde, que compôs diversos exemplos de “duplos”, até mesmo fantásticos,

ainda no século XIX. Em seu único romance, *O retrato de Dorian Gray*, Wilde constrói essa imagem do duplo a partir de um retrato que envelhece no lugar de seu retratado.⁸

Para Freud, “quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror tal como após o colapso da religião os deuses se transformaram em demônios” (FREUD, 1919, p. 13). O psicanalista alerta para a existência, na mente inconsciente, de uma compulsão à repetição, inerente à própria natureza dos instintos, e que, muitas vezes, é percebida como estranho.

Para tentar dar respostas psicanalíticas à questão do estranho, Freud expõe duas considerações:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho. [...] Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das heimliche* (“doméstico, familiar”) para o seu oposto, *das unheimliche*, pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão (FREUD, 1919, p. 16).

Essa referência à repressão explica, na visão freudiana, o que Schelling fala do estranho em sua frase filosófica: “algo que deveria ter permanecido oculto mas que veio à luz”. Podemos nos apropriar dessas conclusões freudianas para tentar dar conta de um livro como *Dentro da noite* (1910), de João do Rio, em que as anomalias e bizarrices humanas tornam-se latentes e aparecem como estranhos para aqueles que não estão mergulhados no labirinto *fin-de-siècle*, perdidos entre conceitos que se deslocam e se intercambiam, formando novas idéias, frutos de momentos de crise do pensamento.

Contos como o que dá título ao livro, “Dentro da noite” – sobre o desejo pavoroso e prazeroso do personagem principal em furar os braços de sua amada com alfinetes –, “A mais estranha moléstia” – em que um fino rapaz da sociedade é considerado estranho por sua mania olfativa, desaparecendo em meio a uma conversa para “perseguir” um “cheiro novo” –, “O carro da semana santa” – em que o vício da luxúria é exacerbado em plena contenção religiosa, provocando a curiosidade do narrador da história para saber quem se escondia dentro daquele veículo preto que parava de igreja em igreja e seguia após para os lugares mais

⁸ Por conta do espaço reduzido para um desenvolvimento apropriado do assunto em Wilde, preferimos apenas citá-lo como exemplo desse tipo de ficção.

horrendos da cidade em busca de satisfação sexual –, são apenas alguns exemplos de como a temática do estranhamento toma fôlego na produção joãoriodeana.

Freud observa que a noção de efeito estranho pode aparecer quando a distinção entre imaginação e realidade se extingue, quando nos deparamos com algo até então imaginário diante de nós, quando um símbolo assume as plenas funções da coisa simbolizada, enfim, como em situações de práticas mágicas. Porém, adverte, “a coisa toda é simplesmente uma questão de ‘teste de realidade’, uma questão da realidade material dos fenômenos” (FREUD, 1919, p. 21). Assim, a sociedade materialista só pode aceitar fenômenos estranhos se estiver sendo regida por leis outras que não as da razão.

Em sua análise do estranho tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, Freud acredita que ele é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. Para ele, “o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material” (FREUD, 1919, p. 23).

1.4 O decadentismo, a noção de labirinto e a literatura fantástica

Atemporal e sem delimitação espacial, a noção de labirinto – que tantas vezes será citada neste trabalho – pode ser compreendida como um processo de crise que marca a dissolução de um estado de coisas e prenuncia grandes transformações: momentos de transição política, socioeconômica, filosófica e/ou cultural, por exemplo. A um só tempo representação desse estado de dispersão e de uma busca pela nova unidade, a essência da experiência labiríntica reside na contradição, na tensão entre opostos, em caminhos entrelaçados que terminam em um nó.

Afirma-se que as décadas finais do século XIX configuraram-se como um período labiríntico exatamente por isso: os artistas que nele produziram deixaram o testemunho de um mundo e de uma humanidade concebidos a partir de uma perspectiva problemática, forjada no conflito entre um universo conhecido que se dissolve e uma nova ordem que apenas se anuncia.

Para moldar seu discurso, os decadentistas escolheram o labirinto como inspiração, imagem, estilo e estratégia de composição. No entanto, não foram apenas os decadentes que se valeram da noção de labirinto: maneiristas e pós-modernistas também lançam mão desse recurso e

para cada um desses grupos e entre eles, o labirinto atua como uma chave de sentido e como uma poética, refletindo sua consciência de um mundo em desconcerto, onde reinam as contradições e não há certezas palpáveis; um mundo que aos homens inspira sentimentos de insegurança, inquietude, abandono, desinstalação e, sobretudo, descentramento. Senhores destronados deste reino que já nem compreendem nem governam, resta-lhes um projeto existencial e artístico que se cumpre como peregrinação pelos corredores de um infinito labirinto, que nada mais é que o próprio mundo (FAGUNDES, 2004, p. 51).

Nesse sentido, o labirinto é um espaço todo especial no que tange ao Decadentismo e a seus recursos/suas temáticas para expressar uma cosmovisão do mundo. Em meio ao gosto pela perversão, à tendência ao bizarro e à deformação e a um componente autodestrutivo, como pontua Mônica Genelhu Fagundes (2004), o prazer que os expoentes decadentistas sentem em se perder nessa poética, que faz do tortuoso, do cifrado, do assimétrico e do alógico os seus guias, não é de modo algum reflexo de um comportamento doentio ou masoquista.

De acordo com a pesquisadora, tais princípios de criação, refletidos em produtos como os grotescos e as anamorfozes maneiristas, as máscaras vivas e o heroísmo nevrótico decadentista, garantem aos artistas que os utilizam a possibilidade de representar com fidelidade o mundo como o percebem. Os seres absurdos, os enigmas, as personagens excêntricas que o habitam não são artifícios de uma arte que visa a irrealidade, mas, pelo contrário, elementos de uma paisagem que é, em si mesma, deturpada (FAGUNDES, 2004, pp. 51-2).

Por esse viés, percebe-se nitidamente que, ao se utilizarem desses recursos, os decadentistas abrem caminho para a literatura fantástica, de cunho maravilhoso, insólito ou estranho, ganhar terreno nos textos produzidos. Os fragmentos retirados da obra de João do Rio analisados nesta dissertação nos próximos capítulos darão conta disso.

Entretanto o Decadentismo, ao recorrer à estratégia do labirinto, não expressa uma tentativa de evasão do real ou de criação de outros universos nos quais se refugia, ao que possa parecer à primeira vista. A rejeição é ao natural, uma vez que o empírico lhe parece enganoso, “ou, ao menos, vulgar, como se por trás de sua aparência visível se ocultasse outra verdade, mais autêntica. Algo que não é simples revelar, mas que se pode ao menos sugerir” (FAGUNDES, 2004, p. 51).

Nesse sentido, tomando emprestado o tópico simbolista da sugestão, muitas obras decadentistas passaram a ostentar a distorção como elemento distintivo, explícito por meio de cifras, máscaras, combinações absurdas, paradoxos. “Um esforço para convocar o olhar a perceber que não o produto da imaginação do artista, mas o mundo, como um todo, guarda um segredo” (FAGUNDES, 2004, p. 51). Como exemplo, em “O homem da cabeça de papelão”, de *Rosário de ilusão* (1921), embora João do Rio trabalhe com o universo dos contos maravilhosos, na verdade não cria um espaço de fuga para seus personagens; o que faz é apresentar uma dura crítica social ao senso comum, sugerindo algo que a sociedade ainda não foi capaz de decifrar.

Por falar em fantástico e maravilhoso, tem-se mais um paralelo com o Decadentismo: este, ao desencadear sintomas que buscaram revitalizar um estado de fabulações, denegado pelas doutrinas de ordenação da verdade, afirmou-se como luta por libertar a expressão interior dos sujeitos, “longamente amordaçada por dogmas racionalistas e convenções vitorianas” (COUTINHO, 1998, p. 134).

Ao penetrar no campo da imaginação, e permitir que a voz interna do artista – pontuada por todos os seus conflitos, medos, crenças, paradoxos e as questões que envolvem a face sobrenatural e fantástica da existência humana –, o Decadentismo se separa em definitivo da tônica naturalista dos textos do século XIX. Isso acontece porque não se tem mais uma fé cega no progresso e na ciência, na concepção analítica do mundo, como nos tempos do otimismo naturalista. Há uma embriaguez dos sentidos, atizados e jogados no labirinto de imagens e idéias do fim-de-século, e os escritores descobrem no inconsciente uma nova estratégia discursiva sedutora.

No que toca a representar-se – e, extensivamente, representar o sujeito da crise de representação finissecular –, o artista decadentista, perdido nesse deslocamento de idéias do final do século XIX, absorve uma noção que já habitava as cabeças românticas: a consciência da impossibilidade da verdadeira representação (aquela que era própria do mundo grego, fechada e aprimorada), da restituição da totalidade do ser, fez com que os românticos tomassem por base o princípio de representação fundado nos valores puramente estéticos.

Desde que passou a fazer parte da democracia liberal burguesa, o artista se viu cada vez mais isolado em sua esfera intelectual e, dessa forma individualizado, devolvido a si mesmo, pôs-se a si próprio no lugar de uma instância última. Ao captar sua ambivalência – simultaneamente *flâneur* e *dândi* –, Charles Baudelaire resgatou a imagem desse artista e lhe permitiu, respectivamente, confundir-se com a multidão, anônimo e sem rosto, e distinguir-se

em qualquer multidão por sua postura, suas vestimentas e seu caráter. Dito isto, chegamos ao momento de conhecer esse típico expoente decadente.

1.5 A estetização do corpo como símbolo da arte

Homem-símbolo do espírito decadentista, o dândi surge como misto de personagem ficcional e máscara social utilizada pelos artistas finisseculares. Expressão máxima do artificialismo, o dândi intencionava viver o mundo da frivolidade com preocupações de esteta.⁹ Surgido na Inglaterra, na primeira metade do século XIX – e, dessa forma, coincidindo com a transformação da sociedade européia pós-Revolução Francesa, e com duração aproximada de um século, como atestam Patrick Favardin e Laurent Boüexière, em *Le dandisme* –, o fenômeno do dandismo se coloca como um projeto aristocrático que se insurge contra um sistema político que tendia ao igualitarismo.

Atribui-se o primeiro uso da palavra dândi (ou *dandy*, como preferem alguns estudiosos) ao poeta romântico Lord Byron, em uma carta a seus companheiros referindo-se a George Bryan Brummel (1778-1840). Daí se notar uma relação do Romantismo com o dandismo, uma vez que, como inspirador da tendência romântica conhecida como mal-do-século, Byron em muito contribuiu para a postura decadente no desenvolvimento do espírito do movimento romântico.¹⁰

Adeptos do culto do artifício e do ego, o dândi representava um supremo esforço de distinção e de originalidade ao estetizar seu próprio corpo, ou seja, transformá-lo para que pudesse ser lido em uma espécie de símbolo que devia ser decodificado. Por meio de maneiras requintadas e de uma superior elegância, procurava tomar-se diferente. Como indica em sua valiosa pesquisa Carmem Lúcia Tindó Secco (1978), esse sujeito decadente despontou para recuperar, por meio de todo um cerimonial vestimentar, o prestígio e o individualismo de uma nobreza aristocrática em decadência. Desprezava, assim, qualquer manifestação do utilitarismo burguês, porque este favorecia a standardização da moda, impedindo, conseqüentemente, o exercício de seu individualismo. Nas palavras da pesquisadora:

⁹ Pessoa que adota uma atitude exclusiva e requintada em relação à arte e à vida, colocando os valores estéticos acima de todos os outros.

¹⁰ O excelente ensaio “As muitas faces do dândi” (2006, pp. 62-70), de Pedro Paulo Garcia Catharina, apresenta variadas definições acerca das acepções para dândi e dandismo, além de elencar autores e personagens dândis, especialmente ingleses e franceses, na literatura ocidental.

Portanto, vestir não é para o dândi um ato inocente. A escolha de um hábito elegante é uma forma de ele afirmar sua superioridade e sua individualidade. O uso de luvas, chapéus, monóculos, charutos, cigarrilhas, cravos à lapela e as etiquetas dos costureiros famosos funcionam como acessórios importantes, pois contribuem para personalizá-lo fazendo-o diferente da massa. Os detalhes é que são as marcas de sua originalidade (SECCO, 1978, pp. 31-2).

Todavia, compreendido como “manifestação heróica contra a vulgaridade e a monotonia de uma época de decadência”, o dandismo, na concepção de Stella Maria Ferreira (2006), vai muito além da vestimenta: o dândi traduz em comportamento o descontentamento diante de uma força imaginativa amordaçada. Importa-lhe sua superioridade interior, sua independência, a ausência de objetivos práticos e razões precisas para seu modo de ser. Sua rebeldia de artista pôde, por vezes, expressar-se por sua rigorosa devoção à aparência, uma soma de todas as virtudes aristocráticas:

Os trajes revelariam a nudez de um novo corpo convocado a ser voz; corpo que ousa seguir suas próprias idéias. Cuidadoso no intento de criar efeito provocando uma reação, o dândi constrói-se como obra de arte, com meticulosos movimentos que o aproximavam de um ideal de beleza caracterizado pelo transbordamento. Prima pela elegância num constante jogo de sedução e auto-sedução, mostrando toda a sua originalidade (FERREIRA, 2006, p. 130).

Dessa maneira, além dos ornamentos de seus trajes, o dândi fez uso de outros recursos para chamar a atenção dos outros para si. Personagem que oferta corpo e sentidos à multidão, não dispensava os gestos estudados, dava uma entonação especial às palavras que pronunciava, com o único objetivo de chocar e de surpreender para poder ser notado e admirado. Como armas favoritas: a impertinência e a impassibilidade, pois permitiam que ele afirmasse sua singularidade em relação aos demais, uma vez que aquilo que queria mesmo era “protestar contra a lassitude da alma, vestindo a mente com novas e audaciosas cores” (FERREIRA, 2006, p. 130). No culto do eu propiciado pelo jogo de espelhos, o dândi dissimula o sofrimento de sua própria alma.

Raciocínio com o qual concordamos e que também tem o aval de Carmem Lúcia Tindó Secco:

O dândi faz do prazer uma ascese. Ele busca atingir o êxtase, a adoração, o gozo contemplativo por meio de seu próprio discurso e seduzir com suas palavras as pessoas que o escutam. Institui-se, portanto, como o dono do discurso, exercendo seu poder em relação aos outros. Mas ele não manifesta essa superioridade em termos de classe, pois não tem clara consciência dos processos de alienação. O que ele opõe é o individual contra o vulgar, a ociosidade contra o trabalho produtivo, utilitário. Ao dândi repugna o contato com as massas, a vulgarização da moda, a “falta de gosto” dos salões dos *nouveaux-riches*, onde se encontravam misturados móveis e enfeites decorativos de diferentes estilos (SECCO, 1978, p. 32).

Assim, ao radicalizar a vestimenta do homem distinto, e, através do artificialismo, obter a naturalidade, esse sujeito típico que habitou as cidades de Londres e Paris – especialmente – é a simulação do homem que sorri, sendo sofredor, simbolizando, dessa

maneira, uma forma de resistência ao que aqueles anos modernos ofereciam como estilo de vida. Uma espécie de personagem de ficção que passa a ser escritura dele mesmo, como veremos adiante nos exemplos retirados de João do Rio.

Nesse sentido, sua escrita torna-se um objeto de beleza autônomo, um simulacro estético que disfarça intenções e desvia a atenção daquilo que realmente se quer dizer por meio de artifícios de linguagem – estratégia comum em períodos de crise –, e seu refinamento demonstra um inconformismo e uma busca ética fundada no desprezo das convenções sociais e da moral burguesa, aproximando-se, como sinaliza Coutinho, “das excentricidades do inconformismo baudelairiano descrito por Walter Benjamin como ‘inquebrantável rejeição do acomodamento’” (COUTINHO, 2006, p. 239).

Para se diferenciar, o dândi ocupava o espaço da cidade ao exhibir-se em seu individualismo extremo, adotando determinados comportamentos que o afastam do vulgar da vida mundana. Distância existencial, androgenia, perversão nos relacionamentos amorosos, extravagante adoração pela beleza funérea, presença de sexualidade desviada em relação aos padrões proscritos são alguns exemplos da atitude decadente que assumiram em vida, fáceis de serem observadas em seus textos.

É por isso que, como sujeito performático, o dândi decadentista consolidou o espetáculo de uma zona limite: “Ao alimentar o gosto da ilusão e do disfarce, exibiu-se ator do teatro da escrita no palco entre a tradição e a Modernidade”, especula Luiz Edmundo Bouças Coutinho (1998, p. 139). Além disso, por meio de seus dândis e sibaritas, a arte decadentista pode ser lida também em seu aspecto pictórico: as letras transformam textos em imagens, assim como as roupas e os comportamentos extravagantes dão vida a manequins estáticos.

Como tinha por regra não aceitar regras, o dândi identifica-se com o anarquista e exhibe uma tranqüilidade interior que contrastava com o turbilhão de ações desenfreadas na busca de lucro empreendidas pela sociedade capitalista burguesa, em mais uma demonstração de sua ambigüidade. Por conta dessa aversão à burguesia, era essencialmente elitista, mantendo a tradição do ócio aristocrático, e privilegiando relações de luxo e de divertimento, marcas de sua profunda superficialidade.

Adepto ferrenho do paradoxo, foi por seus desdobramentos que o dandismo decadentista assumiu o propósito de romper com os aparatos do bom senso burguês e do senso comum, “numa investida que confere os traços pelos quais, como disse Deleuze: ‘o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em

seguida, o que destrói o senso comum como designação de entidades fixas” (cf. COUTINHO, 2001).

Comungamos da concepção de Coutinho de que foi pelas vias do dandismo que Romantismo e Decadentismo celebraram – num “espelho ustório” – a combustão do corpo e da arte durante todo o decorrer do século XIX, ao exibirem os recursos de representação com que a literatura sondou as artimanhas entre as fantasias do eu e os fantasmas que passavam a fermentar as ficções do sujeito (COUTINHO, 2001, pp. 138-48). Daí subtrairmos a construção do paralelo que une Romantismo, Decadentismo e literatura de cunho fantástico, presentes em alguns dos textos de João do Rio analisados neste estudo.

1.5.1 A construção do mito do dândi

Segundo Pedro Paulo Garcia Catharina, a edificação do mito do dândi baseia-se em três textos fundadores, “que tentaram, cada um à sua maneira, discutir o caráter desses seres que não se distinguiam apenas por suas roupas esteticamente destoantes, mas por sua postura social problematizadora” (2006, p. 64). O primeiro deles é o *Tratado da vida elegante*, que Balzac publicou em 1830; o segundo, conhecido como a bíblia do dandismo, é o livro do escritor francês Barbey D’Aurevilly intitulado *Do dandismo e de George Brummel*, de 1845; o último – e talvez dos mais importantes para se entenderem também os temas da modernidade que perpassaram esse personagem – é o célebre texto de Baudelaire, “O pintor da vida moderna”, de 1863.

Vejamos o que diz Catharina sobre o *Tratado*:

[...] Balzac, através da discussão sobre a *fashion*, radiografa a sociedade pós-Revolução, na qual os valores da nobreza em decadência lutam para sobreviver no seio de uma sociedade burguesa em vias de industrialização. Findo o Antigo Regime, os artistas e os estetas, em uma sociedade dividida entre “aqueles que trabalham”, “aqueles que pensam” e “aqueles que nada fazem”, devem se distinguir pela postura e pela elegância (CATHARINA, 2006, p. 66).

A moda, na concepção de Balzac, está intimamente associada à sociedade moderna e aos tipos que nela transitam. Entretanto, o dândi é um elemento destoante do grupo dos elegantes, um herege que desarmoniza a unidade, princípio constitutivo da elegância. Na obra de D’Aurevilly, também há um enobrecimento da figura do dândi, uma vez que seu personagem, o inglês George Brummel, aparece como alguém que soube destacar-se pela superioridade do olhar e de sua postura, além de seu caráter heróico, em meio a essa

sociedade industrial. No entanto, seu modelo de dândi é um homem *démodé*, dissociado da necessidade do dinheiro, do jogo social e conduzindo em um caminho de evasão da sociedade mercantilista de seu tempo, ou seja, a moda, para ele, não tem importância (CATHARINA, 2006, p. 65).

Em Baudelaire, o dândi ganha uma dimensão teórica ao funcionar como viga de sustentação de sua poesia. “Último brilho do heróico em tempos de decadência”,¹¹ é uma alegoria das mudanças de comportamento e idéias ao longo do século XIX. Walter Benjamin, em seu estudo da obra do poeta francês, assinala como essa alegoria foi encenada em seus escritos, já que, em vida, Baudelaire não a encarnou (BENJAMIN, 1989, v. 3, p. 94).

Temas como o horror pela natureza, pela mulher natural e procriadora, entre outros, tão caros ao dandismo, aparecem na obra do poeta francês para dar ao personagem um alcance bem maior em termos estético e moral, afastando-o do simples jogo social. Além disso, Baudelaire também refletiu sobre a relação entre dinheiro, mercado e arte em sua crítica à modernidade, o que lhe empresta um caráter ambíguo ao ser, em vida, artista maldito e dândi. Como escreveu em *O pintor da vida moderna*:

O dandismo surge principalmente nas épocas transitórias em que a democracia não é todopoderosa, em que a aristocracia só em parte é indolente e aviltada. Na confusão dessas épocas alguns homens desclassificados, desgostosos, ociosos, mas todos ricos de força nativa, podem conceber o projeto de fundar uma espécie nova de aristocracia, tanto mais difícil de romper na medida em que será baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que o trabalho e o dinheiro não podem proporcionar (BAUDELAIRE, 1993, p. 242).

Na concepção de Pedro Paulo Catharina, é através do dândi e de sua relação com a moda que o autor de *As Flores do mal* elabora o conceito de modernidade, aliando o eterno ao transitório: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1976, p. 1711 apud CATHARINA, 2006, p. 67). Desse modo, entende-se por que o poeta usa a moda como alegoria da fugacidade moderna, uma vez que, ao propor o novo, ela rapidamente se cristaliza, estabelecendo o movimento da eterna renovação.

Por esse viés da moda, amparada no culto do fugaz e do provisório, Baudelaire insere o dândi na modernidade. Em meio à instabilidade social pontuada pela transição entre uma aristocracia em decadência e a sociedade democrática nascente, o dândi se revolta contra o espírito democratizante da moda e procura criar uma “nova aristocracia”, não assentada em títulos hereditários, mas em faculdades estéticas e éticas mais preciosas e indestrutíveis no culto do belo. Mais algumas palavras de Pedro Paulo Catharina, com as quais concordamos:

¹¹ Palavras de Baudelaire reproduzidas no ensaio “Paris do Segundo Império”, de Walter Benjamin, durante uma análise da obra do poeta francês e seus temas da modernidade (cf. 1989, v. 3, p. 93).

Baudelaire metamorfoseia assim o dândi em uma identidade específica reconhecida em qualquer época ou lugar, destituindo-o de suas referências históricas e geográficas, circunscritas à França e à Inglaterra do século XIX e faz dele a base de suas posições estéticas e éticas. O dândi baudelairiano sinaliza, de forma irônica e mordaz, a desordem das coisas e se coloca em cena em tensão com o capitalismo e a decadência da sociedade que pensa ter atingido um alto grau de civilização. Faz de si mesmo uma obra de arte móvel, insubmissa às leis do mercado, lampejo de eternidade na fugacidade do brilho passageiro (CATHARINA, 2006, p. 68).

Considerados então como imorais e inimigos da ordem capitalista burguesa – pois pregavam o ócio aristocrata para apreciar a beleza da vida e da arte, vivendo na superficialidade do presente, valores que a nova ordem não apreciava, uma vez que estava calcada no lema “tempo é dinheiro” e na divisão mundial do trabalho –, os textos dos escritores dândis afrontaram a “moral” do capitalismo ao denunciarem que o trabalho gera o “futuro” do burguês.

Ou melhor, a partir do pensamento reflexivo, do afloramento do inconsciente, colocaram o operariado contra os patrões, na medida em que deram/forneceram aos primeiros instrumentos de análise da relação de trabalho que não os beneficiava, uma vez que os salários que recebiam não compensavam a exploração excessiva de sua mão-de-obra e não lhes garantiam condições dignas para aproveitar o presente, sequer o futuro. Ou seja, sua força de trabalho apenas enchia os cofres de seus patrões. Não é simples coincidência Marx, Freud e Nietzsche terem vivido na mesma época.

Por ora, as considerações teóricas podem ser suspensas. Elas voltarão a aparecer sempre que a análise do *corpus* assim o exigir. Resta-nos pensar em como João do Rio deu conta do diálogo com essas estéticas em sua obra, no início do século XX brasileiro, privilegiando em parte de sua prosa um olhar quase sobrenatural sobre alguns aspectos da vida moderna da *frívola city*.¹²

¹² Expressão utilizada por estudiosos da obra de João do Rio para expressar a visão do contista sobre a cidade do Rio de Janeiro e as influências da modernização empreendida por Pereira Passos.

2

UMA MODERNIDADE ENCENADA NAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO

A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da Avenida. Entre a rua do Ouvidor e a Avenida vai uma distância assim como do Saara a Marselha...
(João do Rio, *Crônicas efêmeras*, 2001)

A modernidade que pontuou a vida mundana das metrópoles brasileiras, em especial o Rio de Janeiro, no início do século XX, foi mais significativa do que as marcas que deixou nos permitem vislumbrar. Mas foi também perigosa e perversa. A expressão “modernidade encenada” que empregamos aqui para nomear o segundo capítulo de nosso trabalho tem justamente a intenção de ser uma das formas de leitura, na obra de João Paulo Alberto Coelho Barreto, desse processo modernizador que, em seu encontro com as particularidades da cultura brasileira, no referido período, fez com que nossos intelectuais se tornassem ainda mais performáticos para representar/encenar o produto da confluência de nossa herança cultural com os influxos modernos, dando novas expressões ao imaginário que nos construiu enquanto povo e nação nos primórdios do Romantismo.

Expoente da vida vertiginosa, João do Rio viveu em uma época de drásticas mudanças, que se refletiram em seu modo de perceber a realidade. Sua visão otimista pelo progresso propiciou-lhe um olhar em direção à novidade, que trouxe consigo a artificialidade da vida mundana – para ser moderno, o sujeito necessitava estar em sintonia com novas formas de comportamento, e isso implicava deixar para trás a naturalidade, as atitudes e os hábitos que o faziam pertencer a uma determinada cultura. Por isso, figurino e gestos estudados nos mínimos detalhes, de forma a manter a aparência moderna.

Nessa era de modernização que marcou o início do 1900, importava ser cosmopolita, fazer parte de uma “aldeia global” padronizada em tudo: do vestuário à mesa, da decoração das casas à forma de recepcionar socialmente. Devia-se ter, aparentar ser, deixando-se a essência, o ser, num plano secundário e escondido pelos holofotes da modernidade.

Nesse sentido, o testemunho de João do Rio – misto de dândi, repórter e escritor performático – em sua militância na imprensa carioca é fundamental para se compor um painel ficcional do que foi essa modernidade à brasileira. Seus textos sobre a cidade do Rio servem ao nosso intento de mostrar as mudanças que o fenômeno provocou em vários âmbitos

da vida nacional: do consumo de bens importados às primeiras tentativas de industrialização; da atração gerada pelas montras iluminadas à padronização dos gostos, hábitos e costumes; das ruas chiques da moda aos becos e às “vielas do vício”;¹³ do *glamour* dos salões à miséria das ruas.

Em vista da fertilidade de exemplos na obra do escritor que compuseram esse momento, foi doloroso escolher, entre centenas de crônicas, contos e reportagens, aqueles mais significativos. Optamos então, como se disse anteriormente, por mostrar o lado notívago de João do Rio, que teve a rua e a noite por companheiras inseparáveis.

Destarte, pretendemos apresentar neste capítulo a encenação da modernidade no palco das ruas iluminadas pela luz elétrica, cenário para o “monstro transformador” irromper bufando, deitar fumaça e quase sufocar as damas na calçada, atraídas como mariposas pelo brilho das montras faiscantes. É nesses “ginetes encantados da transformação urbana” que passeiam meninas nada inocentes, como as *modern girls* da cidade iluminada. E é nas ruas sombrias da cidade marginal que o cronista conhece o lado perigoso da noite, pontuada por vícios horrendos e bizarrices, produtos da modernização excludente.

Em meio a tantos paradoxos para expressar aqueles anos, João do Rio deu vazão a alguns que mostram a contraface perversa do progresso. Exemplo disso é a alegoria da máquina: o fascínio que ela despertava nos seres humanos fazia-lhes “desaparecer” perante tamanho poderio técnico, tornando-lhes diminutos diante da engenharia mecânica dos automóveis.

É assim que podemos proceder à leitura de “A era do automóvel”, texto que abre *Vida vertiginosa* (1911), livro que reúne crônicas originalmente publicadas em vários jornais e revistas entre 1908 e 1911, e que refletem o ecletismo cosmopolita tão peculiar do estilo de João do Rio, entre o coloquial e o esnobe. Nesta crônica de junho de 1908, o escritor apresenta a seus leitores a era o automóvel, “o criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa” (RIO, 2006, p. 13), o “mostro transformador [que] irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, [...] [que] tudo transformou com aparências novas e novas aspirações” (RIO, 2006, p. 7).¹⁴

Ao dirigir nosso olhar para a pressa que passou a imperar, o cronista faz-nos observar também que é por entre as “ruínas”, os escombros, as ruas estreitas de mau piso, que “erigava

¹³ A expressão está presente nos estudos de Renato Cordeiro Gomes sobre João do Rio, em especial *Vielas do vício, ruas da graça*.

¹⁴ As referências e citações a esta crônica foram retiradas da edição preparada por João Carlos Gomes para a editora Martins Fontes, em 2006.

o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França” (RIO, 2006, p. 7), que surge a novidade: a aparição, no Rio de Janeiro absorvido pela onda cosmopolita e ainda de ruas esguias, de “dois pequenos e lamentáveis corredores [...]. Um, o primeiro, de Patrocínio, quando chegou, foi motivo de escandalosa atenção. [...] O outro, tão lento e parado que mais parecia uma tartaruga bulhenta, deitava tanta fumaça que, ao vê-lo passar, várias damas sufocavam” (RIO, 2006, p. 8).

Algo exige reflexão: embora o automóvel seja símbolo da velocidade, da pressa, do encurtamento de tempo e espaço, João do Rio constrói um paradoxo ao dizer que o segundo veículo era lento como uma tartaruga, além de jogar muita fumaça no ar. Preocupação ambientalista ou não, o fato é que o cronista parece perceber o efeito nocivo da queima de combustível, e também alertar que a tal velocidade da vida moderna não se faz apenas sobre quatro rodas e motores à combustão. Ora, por que apresentar esse invento da vida moderna assim, se em pouco tempo ele seria o astro das ruas? Medo da novidade? Um sinal para os perigos que os anos modernos trariam em seu bojo? Ou a certeza de que a aceleração do tempo, marca da era moderna, era em nada benéfica para as relações humanas, apressadas, empobrecidas e desgastadas pela técnica? Percebe-se certo ar nostálgico nesta crônica joãoriodeana...

Como repórter, João do Rio compreendia bem a função da imprensa naquela época: era ela o “arauto do progresso”, a voz a levar a modernização às mentes e às ruas do país. Por isso, juntamente com a “elegância, modelo do esnobismo, eram os precursores da era automobilística” (RIO, 2006, p. 8). Ou seja, deviam servir de guias e iniciadores desta atitude moderna na vida das pessoas. No entanto, tudo isso tinha um preço, e nosso cronista age sutilmente como um vigilante dos novos costumes, colocando em seus textos avisos sobre a mudança de percepção propiciada pela técnica.

Assim, “para que a era [do automóvel] se firmasse, fora preciso a transfiguração da cidade” (RIO, 2006, p. 8). E os jornais tiveram papel fundamental nisso, ao exporem em suas páginas o que se passava: “Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis” (RIO, 2006, p. 8).

Eram os anos do processo remodelador e radical empreendido pelo prefeito Pereira Passos, a partir de 1904, durante o governo de Rodrigues Alves – período conhecido pelo nome de *Belle Époque* carioca, que trouxe inovações não apenas à área arquitetônica, urbanística e paisagística, mas igualmente à mentalidade e aos comportamentos sociais, além

das inegáveis contribuições ao campo artístico –, que deu nova face à paisagem da então capital da República brasileira.

Embora essa transformação urbana não tenha acontecido de forma suave e democrática, mas autoritária – como exemplos, a vacinação obrigatória e as demolições no centro da cidade; o último acontecimento expulsou a população pobre, formada basicamente por ex-escravos e seus descendentes, para a periferia e para os morros, seguindo a linha ditatorial do novo regime político –, surtiu efeitos avassaladores, uma vez que tais medidas para sua concretização, apesar dos pesares, eram desejadas por boa parte da população dominante, ambiciosa por um futuro moderno, que chegava graças às parcerias com o capital estrangeiro. Predestinados a sermos consumidores, por conta da divisão do mercado mundial, passamos a viver inteiramente presos ao automóvel. Por isso a declaração de João do Rio:

O Automóvel ritmiza a vida vertiginosa, a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, *de economia*, de amor.

[...]

O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que Ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra Sua na vertigem geral. O automóvel é um instrumento de precisão fenomenal, o grande reformador das formas lentas (RIO, 2006, p. 9).

Chama a atenção o uso das iniciais maiúsculas quando João do Rio se refere ao carro, como se, num processo de deificação, a máquina assumisse a posição de um deus moderno, a quem todas as homenagens e obediências deveriam ser prestadas.¹⁵ Esse elogio à máquina, à velocidade, que se configurou como um dos tópicos vanguardistas em solo europeu, logo ganharia as terras do outro lado do Atlântico. Por enquanto, João do Rio apenas ensaiava os passos que seriam mais tarde executados pelos modernistas, em sua dança com a estética futurista.

Nesse contexto da tecnicidade, é válido destacar a influência que as novas técnicas, e a velocidade delas advinda, exerceram sobre a linguagem. Há uma aceleração das formas de escrita que se expressa no vocabulário dos indivíduos, aceleração esta que a imprensa logo se deu conta e carregou, juntamente com outros signos, para as redações. Nesse sentido, a fim de fazerem jus a seu papel primordial, os jornais abandonaram uma paginação provinciana para aderirem às novidades técnicas vindas da Europa: manchetes, subtítulos, reportagens, entrevistas, charges, fotografias abundantes, caricaturas dão claros exemplos de como a linguagem está intimamente atrelada ao progresso. O desenhista é substituído pelo fotógrafo e sua parafernália, que imprime mais realidade e veracidade ao fato noticiado, por captar o

¹⁵ Embora na edição de 2006, que usamos neste trabalho, essas palavras apareçam sem a inicial maiúscula, em todas as outras edições da obra do cronista, consultadas para comparação, a caixa alta se mantém. Por isso, preferimos usar a forma original como foi escrita por João do Rio, fato que nos levou às conclusões citadas.

instante em que ocorre. Desse modo, como “reformador das formas lentas” (RIO, 2006, p. 9), o automóvel é símbolo de uma mudança profunda:

A reforma começa, antes de andar, na linguagem e na ortografia. É a simplificação estupenda. Um simples mortal de há vinte anos passados seria incapaz de compreender, apesar de ter todas as letras e as palavras por inteiro, este período (RIO, 2006, p. 9).

No tocante à escrita, frases curtas, períodos entrecortados, simplificação da linguagem para a transmissão das informações, além, é claro, de muitas siglas e estrangeirismos – é a partir desse momento que o francês perde um pouco de sua influência para cedê-la ao inglês e à era fordista –, passam a fazer parte do cotidiano de homens falantes da prodigiosa “língua do futuro” (RIO, 2006, p. 10). Metalingüisticamente o cronista comenta seu fazer diário: “Um artigo de duzentas linhas escreve-se em vinte quase estenografiado. Assim como encurta tempo e distâncias no espaço, o automóvel encurta tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras inúteis e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível” (RIO, 2006, p. 10).

As relações (humanas, sociais, econômicas, políticas...) também sofreram o abalo da simplificação da vida moderna que o “auto” representou, uma vez que essa máquina sobre rodas não tornou fácil apenas a linguagem e a ortografia. O automóvel “simplifica os negócios, simplifica o amor, liga todas as coisas vertiginosamente, desde as amizades necessárias, que são a base das sociedades organizadas, até o idílio mais puro” (RIO, 2006, pp. 10-1). Para completar seu raciocínio, João do Rio exemplifica, com um tom de ironia mordaz, sobre esse “grande sugestionador”, o causador das polêmicas da vida moderna:

Um homem, antigamente, para fazer fortuna, precisava envelhecer. E a fortuna era lamentável de pequena. Hoje, rapazolas que ainda não têm trinta anos são milionários. Por quê? Por causa do automóvel, por causa da gasolina, que fazem os meninos nascer banqueiros, deputados, ministros, diretores de jornal, reformadores de religião e da estética, aliás com muito mais acerto que os velhos.

Se não fossem os 120 quilômetros por hora dos Dietriche de *course*, não se andaria moralmente tão depressa. O automóvel é o grande sugestionador. Todos os ministros têm automóveis, os presidentes de todas as coisas têm automóveis, os industriais e os financeiros correm de automóvel no desespero de acabar depressa, o andar de automóvel é, sem discussão, o ideal de toda a gente (RIO, 2006, p. 11).

O fascínio que o automóvel exerce sobre as mentes mundanas é quase como o poder encantatório das fadas, algo de fantástico no invento que quase nos transporta para outra dimensão: “Auto! Compreendam o quanto vai de misterioso, de primacial, de autômato nesta palavra! Daí, decerto, o poder fascinador para concluir negócios da invenção vertiginosa” (RIO, 2006, p. 11), avalia João do Rio.

No entanto, esse “aparelho de morte imediata”, “bicho de Marte”, “criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa” (RIO, 2006, p. 7), para João do Rio serve também

como exemplar da crítica à modernidade desenfreada e acrítica que tomou conta da sociedade brasileira, movida pela velocidade que o automóvel imprime aos nossos sentidos:

A noção do mundo é inteiramente outra. Vê-se tudo fantasticamente em grande. Graças ao automóvel, a paisagem morreu – a paisagem, as árvores, as cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, de óculos esfumados por causa da poeira. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. [...] (RIO, 2006, p. 12).

Melancólico, o cronista percebe que a velocidade não permite mais às pessoas a apreciação da vida natural ao seu redor, a cidade e suas marcas inconfundíveis, reconhecidas internacionalmente:

Assim o Automóvel acabou com aquela modesta felicidade nossa de bater palmas aos trechos de floresta e mostrar ao estrangeiro *la natureza*. Não temos mais *la natureza*, o Corcovado, o Pão de Açúcar, as grandes árvores, porque não as vemos. A natureza recolhe-se humilhada. Em compensação, temos palácios, altos palácios nascidos do fumo de gasolina dos primeiros automóveis e a febre do grande devora-nos. Febre insopitável e benfazeja! não se lhe pode resistir (RIO, 2006, pp. 12-3).

E mais adiante, falando sobre a vida vertiginosa da “era do automóvel”, João do Rio resgata, conscientemente ou não, uma noção de tempo, cara a Baudelaire, que toca na questão de sua relatividade em relação ao progresso, fazendo-nos criar novos conceitos de vida e dando-nos uma dimensão de como a modernidade a entendia. Para isso, vale-se de alegorias como o relógio – “Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo” (RIO, 2006, p. 13) – e questiona a idéia que fazemos do século passado, do ontem – “Idéia de bonde elétrico, esse bonde elétrico que deixamos longe em dois segundos” (RIO, 2006, p. 14), referindo-se ao meio de transporte em voga, que já era popular por aqueles anos –, para concluir, de forma crítica, sobre como o automóvel transfigurou a vida nas cidades:

O Automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para frente. Morre-se depressa para ser esquecido d’ali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não há quem lhe resista. Desde o Dinheiro ao Amor. O dinheiro precisa de automóveis para mostrar quem é. O Amor serve-se do automóvel para fingir Dinheiro e apressar as conquistas. Por S. Patrício, patrono dos automóveis! Já reparastes que se julgam os homens pelo automóvel? (RIO, 2006, p. 14).

Por meio de metáforas, que também podem ser entendidas como epítetos – “Senhor da Era, Criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, Cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente da nossa metamorfose” (RIO, 2006, p. 16) –, João do Rio faz um alerta ao arrematar sua narrativa, afirmando que o automóvel

não nos satisfaz apenas o desejo do vago. [Mas] precisou e acentuou uma época inteiramente sua, a época do automóvel, a delirante e inebriante época de fúria de viver, subir e gozar, porque, no fundo, nós somos todos *chauffeurs* morais, agarrados ao motor do engenho e tocando para a cobiça das posições e dos desejos satisfeitos, com velocidade máxima, sem

importar com os guardas-civis, os desastres, os transeuntes, sem mesmo pensar que os bronzes podem vir a derreter na carreira doida do triunfo voraz! (RIO, 2006, p. 16).

Destarte, como fetiche da vida moderna, o automóvel tornou-se uma projeção dos valores e sentimentos dos homens nas coisas e objetos materiais, ressaltando o sentido do ter em contraposição ao sentido do ser.

2.1 Precocidade e perversão: as “Marias-gasolina” modernas

Um comentário ao final de “A era do automóvel” se relaciona ao próximo conto que estudaremos: “As mulheres de hoje em dia, desde as *cocottes* às sogras problemáticas, resistem a tudo: a flores, a vestidos, a camarotes de teatro, a jantares caros. Só não resistem ao automóvel [...] E para a mulher do século XX todo o prazer da vida resume-se nesta delícia: — Vou passear de automóvel!” (RIO, 2006, pp. 14-5). É um passeio de carro o cenário inicial de “*Modern girls*”, sétima crônica de *A vida vertiginosa* (1911).

Nos 25 textos que compõem este livro, temos a impressão de ler notícias do Rio de Janeiro – ou de qualquer outra metrópole – de nossos dias: automóveis, favelas, eletricidade, jogo do bicho, samba, pedofilia, prostituição, *paparazzis*, celebridades e outras bossas são coisas que parecem ter vindo para ficar como sintoma da perda irreversível de nossa ingenuidade, quando abrimos os olhos para a técnica e o progresso advindos com a *Belle Époque*. Em uma declaração, o próprio João do Rio disse que “seu desejo primordial foi captar a transformação da cidade e da sociedade, que abandonavam as velhas tradições do tempo do império para ingressar na aventura da modernidade”.¹⁶ Assim parece reproduzir o momento em *Vida vertiginosa* (1911).

Mais que uma simples crônica – sua estrutura lembra um conto, com personagens, muitos diálogos, e um enredo intrincado e bem amarrado –, “*Modern girls*” traz um sensualismo característico da literatura decadentista. Impressiona como, no pouco espaço de que dispõe no jornal, João do Rio enumere tanta perversidade, que passa pela boca de dois dândis amorais, um cínico e um pessimista, durante uma conversa numa confeitaria da moda. Os homens analisam o comportamento de uma dupla de rapazes vulgares numa mesa vizinha, que tentam seduzir duas ninfetas, com a complacência da própria mãe delas. Mas há um

¹⁶ As palavras de João do Rio foram reproduzidas por seu biógrafo, João Carlos Rodrigues, na introdução à edição de 2006 de *Vida vertiginosa*, publicado pela editora Martins Fontes dentro da série Coleção Contistas e Cronistas do Brasil.

terceiro observador nessa trama, solitário e silencioso, que se revela o mais depravado de todos, com a chocante cumplicidade de quem menos se espera.

Nota-se que esse dândi pessimista é, na verdade, um protótipo de um personagem típico da literatura “mal-do-século”: “esse encantador romântico, o último cavalheiro que sinceramente odeia o outro, acredita na honra, compara as virgens aos lírios e está sempre de mal com a sociedade” (RIO, 2006, p. 81), frases que dão provas de como os movimentos romântico e decadentista estão imbricados, como vimos anteriormente. Assim, em vez de tabernas, confeitarias cheias de espelhos; as bebidas também são outras: no lugar de vinhos, *cocktail*, *chopp*, *whisky* agora são as preferidas desses novos atores sociais.

Para o outro dândi, o narrador da história, o amigo Pessimista – com “P” maiúsculo mesmo, indicando a personificação desse indivíduo sem nome – “falava com muito juízo de várias coisas, o que quer dizer: falava contra várias coisas. E eu ria, ria desabaladamente, porque as reflexões do Pessimista causavam-me a impressão dos humorismos de um *clown* americano” (RIO, 2006, p. 81). Tal narrador se configura na história como uma espécie de voz crítica de João do Rio para os comportamentos mundanos e alterados com a vertigem das idéias finissecular, esse caldeirão de conceitos embaralhados que propiciou o surgimento de diversificadas expressões da subjetividade.

É desses comportamentos, já pontuados pelos “vícios”¹⁷ da modernidade, que o cronista carioca tratará nesta crônica. Observa-se seu desejo em denunciar ou satirizar a sociedade brasileira do início do século XX, de extravasar seu dandismo ou seu papel de *flâneur* do Rio de Janeiro que se abria para o mundo ocidental modernizado e que dele queria extrair o máximo. É por meio de seus personagens, então, que compõe esses painéis pictóricos.

“*Modern girls*” é exemplar nesse sentido. João do Rio trata de um assunto preocupante para a época, e que, cem anos depois, ainda continua atual: uma “variável” da prostituição infantil, com o agravante de ser consentida por pais que fingem não perceber os caminhos

¹⁷ Em nosso entender, a expressão, utilizada largamente por João do Rio em sua obra, provavelmente a partir de uma ótica positivista, serve para descrever tudo aquilo considerado como desvio dos padrões comportamentais, desde a sexualidade pervertida até estímulos sensoriais que levavam à loucura, passando pelas taras, anomalias e podridões da espécie humana acentuados com as transformações propiciadas pela vida moderna. Tais mudanças incluem também a “febre” de consumo materialista e a imitação de atitudes e gostos, tão comuns em nossa sociedade brasileira, que não se dá apenas porque nos foi imposto um lugar na sociedade capitalista, mas porque há uma gama de interesses envolvidos na manutenção dessa estrutura. Isso não significa dizer que o escritor parte de uma perspectiva determinista/naturalista para explicar qualquer perturbação da sensibilidade advinda com os novos tempos. Acontece que João do Rio não podia dar as costas para toda a ideologia cientificista que já permeava a sociedade desde o século XIX, e que se mantinha firme nas décadas primeiras do século XX. Por isso, estabelece um diálogo com essa forma de pensamento racional, que, por vezes, quando não dá conta de explicitar e/ou comprovar as idéias do cronista, é rompido para dar vazão a explicações de fenômenos que ultrapassam suas fronteiras. Assim, vemos João do Rio explorar as veredas da literatura fantástica, por exemplo, para nelas encontrar respostas de cunho sobrenatural, insólito ou mesmo estranho para os dilemas que vivem as subjetividades naqueles novos tempos.

dessa “precocidade mórbida, em que entravam com partes iguais o calor dos trópicos e a ânsia de luxo, e o desespero de prazer da cidade ainda pobre” (RIO, 2006, p. 83) cena que em nada causava surpresa aos dois amigos, que já a tinham assistido várias vezes, em suas perambulações pelas confeitarias da moda.

A narrativa se passa no início da noite – “Eram sete horas da noite” (RIO, 2006, p. 81) –, quando um grupo tempestuoso, formado por duas meninas, dois rapazes e uma senhora gorda, entrou em pé de vento na confeitaria:

A mais velha das meninas devia ter quatorze anos. A outra teria doze, no máximo. Tinha ainda vestido de saia entravada, presa às pernas, como uma bombacha. A cabeça de ambas desaparecia sobre enormes chapéus de palha com flores e frutas. Ambas mostravam os braços desnudos, agitando as luvas nas mãos. Entraram rindo. A primeira atirou-se a uma cadeira. [...]

A menor, rindo, aproximou-se do espelho. [...] Mirou-se. Instintivamente olhamos para o espelho. Era uma carita de criança. Apenas estava muito bem pintada. As olheiras exageradas, as sobancelhas arginentadas, os lábios avivados a carmim líquido faziam-lhe uma apimentada máscara de vício. Era decerto do que gostava, porque sorriu à própria imagem, fez uma caretinha, lambeu o lábio superior e veio sentar-se, mas à inglesa, traçando a perna (RIO, 2006, pp. 81-2).

O vestuário, os modos – apesar de faceira, a menina mais nova sentava-se como uma dama inglesa; o hábito de cruzar as pernas sinaliza tanto para a sedução quanto para o pudor –, as bebidas que pedem – um *chopp* e um *whisky*, que não condizem, no entanto, com suas idades –, tudo, enfim, remete, simultaneamente, a elementos de uma atmosfera de modernidade e decadência. Soma-se a isso os espelhos que forram as paredes da confeitaria, que refletem a conduta desses tipos sociais como se estes vestissem máscaras, disfarces no teatro da vida mundana.

O grupo animado vinha de um alegre passeio de automóvel pelas ruas da cidade. Os dois rapazes que as acompanhavam, “aliás inteiramente vulgares, para apertar, palpar e debochar duas raparigas, tinham alugado um automóvel, mas tendo nele a mãe por contrapeso” (RIO, 2006, p. 83), comenta o dândi narrador. Sobre essa mulher, diz, com um quê de piedade e ironia: “A boa senhora, esposa de um sujeito decerto sem muito dinheiro, consentira pelo prazer de andar de automóvel, pelo desejo de casar as filhas, por uma série de razões obscuras em que predominaria decerto o desejo de gozar uma vida até então apenas invejada” (RIO, 2006, p. 83), alertando para o quanto a “era do automóvel” havia alterado as reações dos indivíduos, que não se importavam em pagar um alto preço por instantes de prazer, agindo por vezes de forma acrítica e sem se darem conta das conseqüências de suas atitudes levianas.

No entanto, há um terceiro observador na história: “um sujeito de cerca de quarenta anos, o olho vítreo, torcendo o bigode, nervoso” (RIO, 2006, p. 83), que se sentou de frente

para o grupo, sem lhe tirar os olhos. O narrador nos adverte apenas que a menina mais nova olhava para ele e quando este lhe “mostrou um envelope por baixo da mesa, a pequena deu uma gargalhada, fazendo com a mão um sinal de assentimento” (RIO, 2006, p. 83), emborcando com galhardia seu copo de cerveja. O que essa cena significaria? O próprio narrador, na conversa com seu amigo Pessimista, dá a resposta, num tom reticente: “O homem nervoso era um desses caçadores urbanos. A menina, a troco de vestidos e chapéus, iria com ele talvez” (RIO, 2006, p. 83). Ou seja, numa sociedade movida pelas aparências, algumas meninas de classes menos afortunadas aproveitavam oportunidades de ganhar bens materiais em troca de “favores” afetivos. A conversa entre os dois homens sobre a cena observada é significativa, na qual João do Rio deixa livre sua verve irônica, utilizando-se de um humor que desconcerta, de uma alegria que causa desatinos:

- É a perdição! bradou o Pessimista.
- É a vida...
- Você é de um cinismo revoltante.
- E você?
- O Pessimista olhou-me:
- Eu, revolto-me!
- E o que adianta com isso?
- Satisfaço a consciência...
- Que é uma senhora cada vez mais complacente (RIO, 2006, p. 84).

Com seu interlocutor enlouquecido de raiva, pois desnudado em suas convicções, o narrador, com um gesto familiar, tira o chapéu às meninas, “que imediatamente corresponderam ao cumprimento” (RIO, 2006, p. 84), sem ao menos conhecerem o dândi. Diante do espanto do Pessimista com a frivolidade do gesto, o narrador completa sua fala:

- [...] É que essas duas meninas são, meu caro Pessimista, um caso social – um expoente da vida nova, a vida do automóvel e do veículo. O homem brasileiro transforma-se, adaptando de bloco a civilização; os costumes transformam-se; as mulheres transformam-se. A civilização criou a suprema fúria das precocidades e dos apetites. Não há mais crianças. Há homens. As meninas, que aliás sempre se fizeram mais depressa mulheres que os meninos homens, seguem a vertigem. E o mal das civilizações, com o vício, o cansaço, o esgotamento, dá como resultado as crianças pervertidas. Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burgueses por ambição de luxo, nos ricos por vício e degeneração. Certo, há muitíssimas raparigas puras. Mas estas, que se transformaram com o Rio, estas que há dez anos tomariam sorvete, de olhos baixos e acanhadas, estas são as *modern girls* (RIO, 2006, pp. 84-5).

O trecho citado, embora extenso, reflete várias idéias que se entranhavam no torvelinho de mudanças que a época moderna propiciou. Pontuadas por tópicos decadentistas, as frases do narrador – na realidade um porta-voz de João do Rio, como já se cogitou – anunciam coisas que o escritor desenvolverá mais profundamente em seus outros livros, ficcionais, como *Dentro da noite* (1910) e *A mulher e os espelhos* (1919), e, num tom mais melancólico, desiludido e fantástico, em *Rosário de ilusão* (1921) –, deixando às claras as

perversões e bizarrices da modernidade e os “vícios” e anomalias que serão esteticamente representados pelo viés decadentista.

Pois bem. O termo *modern girls*, além de causar *frisson* nos personagens, está associado à novidade dos novos tempos. Termo americano – “porque americano é tudo que nos parece novo” –, descreve um tipo de conduta pelo qual “antigamente tremeríamos de horror” (RIO, 2006, p. 85), diz o narrador ao falar, numa estilística muito própria, das duas meninas e da influência das capitais mundiais sobre os hábitos e as atitudes dos indivíduos:

Hoje, estas duas pequenas são quase nada de grave. Semivirgens? Contaminadas de *flirt*? Sei lá! É preciso conhecer o Rio atual para apanhar o pavor imenso do que poderíamos denominar a prostituição infantil. Este é o caso bonito – não se aflija –, bonito à vista dos outros, porque os outros são sinistros. O que Paris e Lisboa e Londres, enfim, as cidades européias oferecem tão naturalmente, prolifera agora no Rio. A miséria desonesta manda as meninas, as crianças, para a rua e explora-as. Há matronas que negociam com as filhas de modo alarmante. Há cavalheiros que fazem de colecionar crianças um esporte tranqüilo (RIO, 2006, p. 85).

A partir daí, passa a narrar a seu amigo Pessimista as mazelas que envolvem essas “crianças”:

A cidade tem mesmo, não uma só, mas muitas casas publicamente secretas, freqüentadas por meninas dos doze aos dezesseis anos. Ainda outro dia vi uma menina de madeixas caídas e meia curta. Olhou-me com insolência e entrou numa casa secreta, que fica bem em frente ao ponto de carros elétricos em que me achava. Estas talvez não façam isso ainda, estas são as eternas perdidas (RIO, 2006, p. 86).

A expressão “eternas perdidas”, segundo o narrador, refere-se a “criaturinhas com o trópico, o vício das ruas, o apetite do luxo que não podem ter, criaturinhas que desde o colégio, desde os dez anos, se enfeitam, põem pó-de-arroz, carmim, e namoram” (RIO, 2006, p. 86), esse “vício” que as vitima enquanto sujeitos que não podem ser autênticos, que têm na imitação de gestos e comportamentos a única chance para fugirem do destino trágico que o progresso lhes imputou: a pobreza e a exclusão social. “Vítimas do nome, da situação, do momento” (RIO, 2006, p. 87), de uma sociedade movida pelos apelos do capital e da moda, cedo deixam a puberdade para encenarem papéis que só lhe seriam atribuídos quando estivessem “formadas”, “maduras” como mulheres. Por isso, tornam-se sujeitos passivos em um sistema opressor e imoral, proliferador de um mal social:

Elas têm um noivo, quando deviam estar a pular corda. É um rapaz alegre, que lhe ensina cousas, e pitorescamente lhes “dá o fora” tempos depois, desaparecendo. Logo, aparece outro. As meninas, por vício e mesmo porque lhes pareceria deprimente não ter um apaixonado permanente, recebem esse e com ele contratam casamento. Ao cabo de dois ou três meses a cena repete-se e vem um terceiro, de modo que é muito comum ouvir nas conversas das pobres mães: — “A minha filha vai casar.” — “Ah! já sei, com aquele rapaz alto, louro?” — “Não. Agora é com aquele baixo, moreno, que em tempos namorou a filha do Praxedes”... (RIO, 2006, p. 86).

Mordaz e irônico, este narrador recorda a seu amigo Pessimista que esse fenômeno se reproduz em todas as classes, “na alta sociedade com mais elegância, sem a declaração de

noivado oficial, mas com um *flirt* tão íntimo que se teme pensar não ser muito mais...” (RIO, 2006, p. 86). Para ele, essas meninas sofrem com a ingenuidade do mal espontâneo, pois nenhuma delas tem plena convicção do que praticam. E justifica com palavras imbuídas da nevrose decadentista e vertiginosa, de uma ansiedade ímpar, que pontuou aqueles anos:

E algum de nós, neste instante vertiginoso da cidade, tem plena consciência, exata consciência do que faz?

— Estamos todos malucos.

— Di-lo você! O fato é que de repente nos atacou uma hiperfúria de ação, de subitâneo desencadear de desejos, de apetites desaçaimados. Não é vida, é a convulsão de um mundo social que se forma. O cinismo dos homens é o cinismo das mulheres, seres um tanto inferiores, educados para agradar os homens – vendo os homens difíceis, os casamentos sérios, o futuro tenebroso. As *modern girls*! Não imagina você a minha pena quando as vejo sorrindo com impudência, copiando o andar das cocotes exagerando o desembaraço, aceitando o primeiro chegado para o *flirt*, numa maluqueira de sentidos só comparável às crises rituais do vício asiático! (RIO, 2006, p. 87).

Ainda são do narrador as seguintes palavras a respeito dessas meninas que o progresso formou, produtos do momento efervescente em que tudo é fugidío, evanescente, e só pode ser captado nesses instantes de realidade para serem eternizados na memória:

Elas são modernas, elas são coquetes, elas querem aparecer, brilhar, superar. Elas pedem o louvor, o olhar concupiscente, como os artistas, os deputados, as cocotes; as palavras de desejo como os mais alucinados títeres da luxúria. E tudo por imitação, porque o instante é esse, porque o momento desvairante é de um galope desenfreado de excessos sem termo, porque já não há juízo... (RIO, 2006, pp. 87-8).

A crítica de João do Rio a esse comportamento desviante, produto da era moderna, reforça-se com algo inusitado, que intensifica ainda mais o alerta que permeia todo o texto. Quando o grupo já se retirava, o homem solitário e nervoso da mesa em frente se levantou e, rapidamente, embrulhou no lenço que ficara na mesa alegre a sua carta. Propositalmente esquecido, o pedaço de tecido era o motivo para que a menor das pequenas voltasse, rindo, para pegá-lo: “Correu à mesa, apanhou o lenço com a carta, lançou um olhar malicioso ao homem, e partiu lépida, sem se preocupar com o nosso juízo” (RIO, 2006, p. 88), diz o narrador, sem um sinal de espanto diante do fato, e de mais uma das anomalias viciantes/viciadas que João do Rio aponta em sua obra, coisas que apareciam como naturalizadas nessa sociedade de aparências. Dessa maneira, encerra a narrativa deixando-nos, como ao Pessimista, com uma dúvida no ar: o que é a ingenuidade naqueles novos tempos que se anunciavam?

2.2 A encenação das luzes: atração e morte

É de aparências e da forma perversa como a moda se implantou no imaginário nacional que trata a próxima crônica. Espécie de *flash* da cidade ao anoitecer, “As mariposas do luxo” é um texto exemplar para a compreensão da tríade rua/noite/luz na obra de João do Rio. Publicado inicialmente no jornal, foi reunido depois em *A alma encantadora das ruas* (1908), livro que alçou o nome do escritor entre os intelectuais brasileiros representativos do momento de transição que representou a modernidade no Brasil. É neste espaço de tensão que se situa a narrativa, misto de ficção e real, uma vez que o cronista se aproveita da luminosidade que incide sobre os instantes que resolve captar para construir uma atmosfera de sonho e delírio de consumo.

Nesse aspecto, acompanhamos João do Rio na construção de outro pólo reflexivo em sua obra sobre a encenação da modernidade à brasileira: de seus aspectos exteriores (a técnica e o progresso, o automóvel, a mudança de comportamentos dele advinda, por exemplo) passe-se à reflexão sobre as conseqüências desses mesmos aspectos na constituição das subjetividades dos sujeitos modernos. Isso revela os paradoxos de nossa modernidade, feita de aparências e do binômio ter/ser.

“As mariposas do luxo” narra o fascínio que as vitrines iluminadas das lojas *chics* do centro da cidade exercem sobre as mulheres operárias, moças que perversamente foram inseridas na “espetacularização do luxo” promovido pelo capitalismo consumista. Ou seja, incluídas no processo de modernização por conta de sua força de trabalho (a explorada mão-de-obra barata), são simultaneamente apartadas desse processo social moderno, uma vez que estão impossibilitadas de adquirir os bens que tanto desejam, numa verdadeira ilusão de inclusão.

A elas resta apenas olhar, “com os olhos ávidos, um vinco estranho nos lábios” (RIO, 1987, p. 101),¹⁸ o que está por trás “do vidro polido, arrumados com arte, entre estatuetas que apresentam pratos com bugigangas de fantasia e a fantasia policroma de coleções de leques, os desdobramentos das sedas, das plumas, das *guipures*, das rendas...” (RIO, 1987, p. 101).

Material moderno, o vidro foi usado largamente pela arquitetura *Art Nouveau*. Por sua transparência, tem uma dupla função: ao mesmo tempo em que expõe, protege os objetos que mostra, apresentando assim seu aspecto paradoxal e corrosivo. Se pensarmos nos dias atuais,

¹⁸ As citações e referências a este conto foram extraídas da edição de 1987, preparada pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro.

as vitrines das lojas sofisticadas dos grandes shopping centers agem da mesma forma, restringindo o consumo a um pequeno grupo, fato que denuncia o quanto o capital continua sendo perverso em nossa sociedade, limitando o acesso de muitos aos bens de consumo.

Esse movimento das operárias atraídas pelo brilho das montras lembra uma espécie de dança das mariposas ao redor da luz, por isso o sugestivo título da crônica, visto que “a rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravolteiram e anseiam as pobres mariposas” (RIO, 1987, p. 102). Dessa forma, João do Rio chama a atenção para o perigo que esse luxo luminoso esconde: como a luz que atrai as mariposas também as mata, o luxo das vitrines iluminadas provoca outro tipo de morte, uma espécie de morte interna, moral, daquelas mulheres alijadas da marcha modernizadora, ofuscadas pelo brilho da moda que simultaneamente as impossibilita de participar plenamente da modernidade, pois, como consumidoras, estão desprovidas do meio para fazer parte do ciclo capitalista: o dinheiro.

Essa cena triste se passa na “hora indecisa em que o dia parece acabar e o movimento febril da Rua do Ouvidor relaxa-se, de súbito, como um delirante a gozar os minutos de uma breve acalmia” (RIO, 1987, p. 101). Neste momento de crepúsculo do fim do dia, em que “ainda não acenderam os combustores, ainda não ardem a sua luz galvânica os focos elétricos” (RIO, 1987, p. 101), a cidade se movimenta na luz acinzentada das primeiras sombras:

Em algumas casas correm com fragor as cortinas de ferro. No alto, como o teto custoso do beco interminável, o céu, de uma pureza admirável, parecendo feito de esmaltes translúcidos superpostos, rebrilha, como uma jóia em que se tivessem fundido o azul de Nápoles, o verde perverso de Veneza, os oiros e as pérolas do Oriente (RIO, 1987, p. 101).

Nessa construção imagética do entardecer, a chegada da noite é anunciada por um esmero na linguagem, na escolha vocabular, nas figuras e estruturas lingüísticas, nos adereços ornamentais e sinestésicos, procedimento típico da prosa decadentista e *art nouveau* de que Paulo Barreto foi representante. É assim que o cronista passa a nos apresentar os personagens da rua: “Já passaram as *professional beauties*, cujos nomes os jornais citam; já voltaram de sua hora de costureiro ou de joalheiro as damas do alto tom; e os nomes condecorados da Finança e os condes do Vaticano e os rapazes elegantes e os deliciosos vestidos claros airoosamente ondulantes já se sumiram, levados pelos ‘autos’, pelas parelhas fidalgas, pelos bondes burgueses” (RIO, 1987, p. 101).

Por meio de frases coordenativas, João do Rio mostra que “a rua tem de tudo isso uma vaga impressão, como se estivesse sob o domínio da alucinação, vendo passar um préstito que já passou. Há um hiato na feira das vaidades: sem literatos, sem poses, sem *flirts*” (RIO, 1987,

p. 101). Nesse sentido, o cronista aponta para um momento de suspensão: a rua é o espaço de exposição de uma modernidade fantasmática, caracterizada por distorções em seu modo de implantar e vivenciar as novidades que o progresso apresenta, uma vez que não se pode realizar plenamente por conta dos paradoxos que carrega: para acontecer para poucos, teve de sacrificar muitos, marginalizados e ofuscados por seu brilho artificial.

Por esse motivo, os operários que passam pela rua nesse momento de sombras são feios, se postos ao lado “dos mocinhos bonitos de ainda há pouco” (RIO, 1987, p. 102), dado que estão à parte do consumo, dessa sociedade moderna artificializada pela moda. Sua feiúra não tem a beleza da modernidade, o glamour elegante; vivem de suas sombras e suas migalhas, nos escombros de sua periferia sórdida.

Distraídos – e talvez conscientes de que, por conta de sua condição de empregados miseráveis, não podem participar do ciclo de consumo da ordem capitalista –, esses homens raramente se deixam iludir pelas vitrines faiscantes, ao contrário de seus pares, que “vêm devagar, muito devagar, quase sempre duas a duas, parando de montra em montra, olhando, discutindo, vendo” (RIO, 1987, p. 102). Desconhecidas, essas mulheres “parecem pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar” (RIO, 1987, p. 102). Trágico, o cronista prevê o destino que cabe à população feminina pobre, desprotegida dos benefícios da vida moderna:

Que lhes destina no seu mistério a Vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera (RIO, 1987, p. 102).

Logo adiante, João do Rio descreve a jovialidade dos gestos dessas moças, numa contemplação à distância, à espera dos restos que a modernidade rejeita. Anônimas, são escondidas pela multidão, que as diferencia apenas pelos signos de seu vestuário:

São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando o céu se rocalha de oiro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis de vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. A mocidade dá-lhes a elasticidade dos gestos, o jeito bonito do andar e essa beleza passageira que chamam – do diabo. Os vestidos são pobres: saias escuras, sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. Nos dias de chuva um parágua e a indefectível pelerine. Mas essa miséria é limpa, escovada. As botas rebrilham, a saia não tem uma poeira, as mãos foram cuidadas. Há nos lóbulos de algumas orelhas brincos simples, fechando as blusas lavadinhas, broches “montana”, donde escorre o fio de uma *chatelaine* [...] Quantos sacrifícios essa limpeza não representa? (RIO, 1987, p. 102).

Chama a atenção nesta citação a alegoria do relógio, a mesma que aparece em outros contos e crônicas joãoriodeanos analisados neste estudo, uma referência à padronização das horas, por conta da especialização do espaço e do tempo, conforme ensina Renato Ortiz

(1991).¹⁹ O progresso capitalista fez dessa universalização do tempo um de seus aliados, uma vez que passou a regular a vida moderna de uma maneira geral, não apenas nas fábricas, mas também no espaço aberto das ruas, e na privacidade das casas. Todos passamos a ser controlados por ponteiros que nos dizem a hora de acordar e dormir, de comer e descansar, de trabalhar e produzir nosso sustento, e dos raros momentos de lazer, tudo dentro de uma lógica capitalista em que “tempo é dinheiro”.

Outro detalhe importante diz respeito ao reflexo das vitrines, que servem como espelhos para essas mulheres: “[...] A montra reflete-lhe o perfil entre as plumas, as rendas de dentro [...] enquanto a outra sofre aquela tontura de Tântalo, ela mira-se, afina com as duas mãos a cintura, parece pensar cousas graves” (RIO, 1987, pp. 102-3), talvez se dando conta de que sua realidade passa ao longe da possibilidade de ter aqueles objetos, mercadorias fetichizadas pelo desejo.

Nesse estado contemplativo, no entanto, as duas moças são surpreendidas por outro par de raparigas, que chegam hesitantes. “A pobreza feminina não gosta dos flagrantes de curiosidade invejosa” (RIO, 1987, p. 103), observa João do Rio, notando uma mudança de comportamento no primeiro par de operárias, que continuam a caminhar pela rua, em direção à “casa acanhada [para] jantar, aturar as rabugices dos velhos, despir a blusa de chita – a mesma que hão de vestir amanhã... E estão tristes” (RIO, 1987, p. 103). O comentário melancólico de João do Rio deixa entrever uma faceta de sua concepção de progresso, aquela que marginaliza e faz sofrer indivíduos que acreditam em dias melhores: “São os pássaros sombrios no caminho das tentações. Morde-lhes a alma a grande vontade de possuir, de ter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros” (RIO, 1987, p. 103).

Em seu trajeto pela rua, as moças são afetadas pela sinestesia das vitrines, por “sinfonias de cores suaves e claras, dessas cores que alegam a alma. E os tecidos são todos leves [...]” (RIO, 1987, p. 103) e vestem duas bonecas de tamanho natural – “as deusas do ‘Chiffon’ nos altares da Frivolidade” (RIO, 1987, p. 103) – com uma elegância sem par, bonecas que dão o tom dos “manequins artificiais”, personas que freqüentavam os textos decadentistas e que foram decalcados acriticamente por homens e mulheres modernos, iludidos por uma fantasmástica inclusão na seara da modernidade.

¹⁹ Em “Espaço e tempo”, capítulo de *Cultura e modernidade: a França no século XIX* (São Paulo: Brasiliense, 1991), o pesquisador faz importantes considerações sobre as noções de espaço e tempo a partir das alterações que sofreram com o progresso técnico e a modernidade, assim como os novos modos do sujeito moderno de ver e se relacionar com o mundo. Por conta da necessidade logística e econômica, além, é claro, da geração de lucros, criou-se a hora universal, pois a sociedade capitalista precisava de um controle maior do tempo para que a fabricação e entrega das mercadorias nos centros consumidores não prejudicasse a ordem mundial e não gerasse prejuízos. Assim, essa padronização criou um “relógio universal”, ao qual todos os ponteiros, em todos os lugares do mundo, deveriam estar sintonizados.

No entanto, diferente dos homens operários, essas mulheres “mariposas” têm uma beleza própria, que as faz belas aos olhos do narrador. Por isso, ele se questiona: “Por que pobres, se são bonitas, se nasceram também para gozar, para viver?” (RIO, 1987, p. 103), como se a aparência exterior fosse essencial para a determinação das posições ocupadas pelos sujeitos dentro das classes sociais, como se o fato de serem bonitas desse-lhes chances iguais na vida. Usando a aparência como outro fetiche da modernidade, indiretamente João do Rio parece apontar para algo perverso na constituição dos padrões estéticos e morais da sociedade, uma vez que a mulher presenteadada por dotes naturais normalmente dispõe de mais condições de sucesso, seja por conta de conseguir bons partidos para o casamento, seja por poder desfrutar das benesses sociais e profissionais – fato corriqueiro nos dias contemporâneos – que a vida oferece...

Ao comentar sobre o procedimento de outras moças operárias – “Há outros pares gárrulos, alegres, doudivanas, que riem, apontam, esticam o dedo, comentam alto, divertem-se, talvez mais felizes e sempre acompanhadas” (RIO, 1987, p. 103) –, o cronista o compara aos gestos contidos e tristes das duas mulheres que acompanha em seu passeio pela rua do prazer consumista. O encontro com as duas raparigas alegres, “defronte de uma casa de objetos de luxo, porcelanas, tapeçarias” (RIO, 1987, p. 103), permite uma troca de idéias entre elas sobre aquilo que fascina seus olhos: “tapetes estranhos, tapetes nunca vistos, que parecem feitos de plumas de chapéu” (RIO, 1987, p. 103).

A “mais pequena”, numa atitude ousada e ao mesmo tempo hesitante, resolve então perguntar ao caixeiro, “muito importante, à porta” (RIO, 1987, p. 104), sobre os tapetes. O diálogo que se segue é significativo e mostra a excentricidade da moda, que age de maneira perversa sobre as mentes dos atores sociais, envolvidos pelo ciclo capitalista de apelo ao consumo:

— O senhor faz favor de dizer... Aqueles tapetes?...

O caixeiro ergue os olhos irônicos.

— Bonitos, não é? São de cauda de avestruz. Foram preciso quarenta avestruzes para fazer o menor. A senhora deseja comprar?

Ela fica envergonhadíssima; as outras também. *Todas riem tapando os lábios com o lenço*, muito coradas e muito nervosas.

Comprar! Não ter dinheiro para aquele tapete extravagante parece-lhes ao mesmo tempo humilhante e engraçado.

— Não, senhor, foi só para saber. Desculpe...

E partem. Seguem como que enleadas naquele enovelamento de coisas capitosas – montras de rendas, montras de perfumes, montras de *toilettes*, montras de flores – a chamá-las, a tentá-las, a entontecê-las com o corrosivo desejo de gozar (RIO, 1987, p. 104, grifos nossos).

A atitude de levar o lenço à boca demonstra o quanto essas mulheres desprivilegiadas pelo capital sentem-se envergonhadas de sua situação socioeconômica. Além disso, numa linguagem ornamental e descritiva, João do Rio faz um contraponto entre o delírio das ruas e

a imagem do céu, já ao anoitecer, como se a cena expressasse a alma interior dessas personagens, seu constrangimento diante da resposta do vendedor: “Toda a atmosfera já tomou um tom de cinza escuro. Só o céu de verão, no alto, parece um dossel de paraíso, com o azul translúcido a palpitar uma luz misteriosa. Já começaram a acender os combustores na rua, já as estrelas de ouro ardem no alto. A rua vai de novo precipitar-se no delírio” (RIO, 1987, p. 104).

Tomadas por esse delírio, amplificado ainda mais pela luz elétrica, as quatro moças param, completamente absortas, diante de uma vitrine de jóias. Por um simples gesto do joalheiro, que “abre a comunicação elétrica, de súbito a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os ouros, cintilar os brilhantes, coriscar os rubis, explodir a luz veludosa das safiras, o verde das esmeraldas, as opalas, os esmaltes, o azul das turquesas. Toda a montra é um tesouro no brilho cegador e alucinante das pedrarias” (RIO, 1987, p. 104), inaugura-se o espetáculo do “luxo corrosivo” na “embriaguez da tentação”.²⁰

Com a atenção totalmente fixada, os olhos cravados ansiosos, “nenhuma das quatro pensa em sorrir” (cf. RIO, 1987, p. 104) diante daquela montra, adverte o narrador: “Elas olham sérias, o peito a arfar. Olham muito tempo e, ali, naquele trecho de rua civilizada, as pedras preciosas operam, nas sedas dos escrínios, os sortilégios cruéis dos antigos ocultistas” (RIO, 1987, p. 105). Assim, como a suprema tentação, a jóia permite a exteriorização da alma feminina, que “guarda e quer conservar as minúcias mais insignificantes. A prudência das crianças pobres fá-las reservadas” (RIO, 1987, p. 104), expressando o gesto da impossibilidade de ter.

Essa imagem parece uma metáfora para a modernidade brasileira: o desejo de ter, de aparentar ser, em contraponto com o poder ter, o poder ser. Seduzidos pelas novidades, pelo progresso técnico, por objetos e comportamentos fetichizados, fomos rapidamente jogados no turbilhão capitalista do início do século XX, sem termos noção exata do que isso poderia causar em nossa constituição de sujeitos de um país periférico, que ocupava ainda, e apenas, o lugar do consumo.

Como as mulheres à espera de seus príncipes encantados – “Onde estará o Príncipe Encantador” (RIO, 1987, p. 105) –, que lhes dará outra vida, rica e feliz, e realizará todos os seus desejos e sonhos, a sociedade brasileira da Primeira República parecia enxergar na modernidade aquele anunciado nobre cavaleiro, que lhe introduziria no mundo maravilhoso

²⁰ Expressões utilizadas por João do Rio no decorrer da crônica.

das fadas, em que tudo é possível, até mesmo uma fantasiosa vida moderna. Nesse sentido, com a exploração da alegoria romântica do príncipe encantado, João do Rio mantém contraditoriamente o diálogo entre a tradição e o conservadorismo, alertando que mesmo em tempos modernos as mulheres continuam frágeis e dependentes de seus provedores.

Um suspiro mais forte de uma das mulheres lhes dá coragem para abandonar esse estado de hipnose. Como se seus pés pousassem novamente em terra firme, tomadas por um “ar honesto”, seguem pela rua delirante até o Largo de São Francisco, onde estão os bondes que as levará para a realidade do subúrbio pobre em que moram. Despedem-se anunciando o amanhã, em que o mesmo ciclo de fascínio se repetirá: “Elas continuarão a passar, à hora do desfalecimento da artéria, mendigas do luxo, eternas fulanitas da vaidade, sempre com a ambição enganadora de poder gozar as jóias, as plumas, as rendas, as flores, [...] porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nesta vida de engano, senão a miragem do esplendor para perdê-las mais depressa” (RIO, 1987, p. 105).

Ao encerrar sua crônica apontando para a repetição constante do gesto de passar pela rua e pelas vitrines iluminadas, João do Rio retoma o início de seu texto e sinaliza para a circularidade da crônica, que indica assim uma repetição da vida e expõe as feridas escondidas pela ostentação. Circularidade que também se expressa na impossibilidade do consumo para uma parte significativa da população brasileira – e mais de cem anos se passaram sem que quase nada mudasse... –, pobre, operária, mantenedora da estrutura econômica da qual não pode usufruir de forma plena e satisfatória. Essa é uma das chagas da modernidade que o cronista carioca nos aponta em sua obra.

2.3 Sob o véu da modernidade, as feridas sociais...

É também dessas feridas e dos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana que trata a crônica “Sono calmo”. Junto com “As mariposas do luxo” e mais quatro textos, o conjunto forma os três aspectos da miséria que João do Rio aborda em *A alma encantadora das ruas* (1908).

Relato de um “passeio” do escritor ao lado de policiais e de dois intelectuais – um bacharel em Direito e um adido de legação – pela face marginal do Rio de Janeiro, “Sono calmo” é também uma tentativa de resgate das marcas/ruínas da cidade velha já quase apagadas após o bota-abaixo empreendido pelo prefeito Pereira Passos e seu gabinete, que,

para a sociedade carioca do início do século XX, tinha o significado explícito de emburguesamento. Nesse sentido, o repórter João do Rio assume a função de um historiador, quase um detetive, alguém que vai ajudar a compor a geografia urbana do Rio antigo, de seu velho centro.

O convite para esse pitoresco passeio pelos círculos infernais é feito por um delegado de polícia – “de vez em quando uns homens amáveis”, cavaleiros que “chegam mesmo, ao cabo de certo tempo, a conhecer um pouco da sua profissão e um pouco do trágico horror que a miséria tece na sombra da noite por essa misteriosa cidade” (RIO, 1987, p. 119) –, durante uma conversa sobre os aspectos sórdidos da capital brasileira. Ao apresentar o delegado como alguém amável, João do Rio parece desfazer a imagem de homem grosseiro e durão que o posto lhe exige e retomar conceitos caros sobre as transformações que o progresso técnico provocou nos comportamentos humanos. Porém, num tom desconfiado e irônico, o jornalista comenta:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos dos ingênuos como tendo acompanhado os grão-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava. Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido (RIO, 1987, p. 119).

É interessante notar que mesmo reconhecendo que seu passeio em nada é original, pois tem consciência de praticar um ato comum aos intelectuais do Novecentos – “Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei” (RIO, 1987, p. 119) –, o jornalista aceita o convite, como se estivesse imbuído de uma missão. Esse fato se comprova ainda mais com a citação de suas fontes diretas – Oscar Wilde e Jean Lorrain –, com os quais dialoga em sua obra. João do Rio na verdade aparenta destacar um costume dos escritores da estética decadentista: as visitas a lugares sórdidos guiadas por iniciados, sejam eles apaches ou não.

A alegoria do apache aparece resgatada na poesia de Baudelaire, conforme sinalizam os estudos de Walter Benjamin sobre a obra do poeta francês em “Paris do Segundo Império”. Homem mau e perigoso, malfeitor, no linguajar parisiense (BENJAMIN, 1989, v. 3, pp. 77 e 99), o apache é um homem que vive apartado da sociedade, condenado moralmente por ela, e geralmente é associado com o marginal (em ambos os sentidos: bandido e/ou à margem de algo).

Por renegar as virtudes e as leis, e rescindir uma espécie de contrato social, o apache se crê separado do burguês por todo um mundo, uma vez que não reconhece neste os traços de um cúmplice (BENJAMIN, 1989, v. 3, p. 78). Entretanto, por ser alguém que

conhece/convive com o submundo e as periferias das grandes cidades, serve como um guia, aquele que conduz dândis, *flâneurs* e a “gente chique” aos lugares macabros, protegendo-os.

Fechemos o parêntesis. Na história que João do Rio nos narra, o delegado apenas se assemelha ao apache no que concerne à condução aos antros em que se esconde a miséria humana, uma vez que sua posição social e administrativa, como representante da ordem, separa-o definitivamente do tipo que aparece na Paris dos tempos de Baudelaire.

Assim, é através de um olhar *voyeur* que Paulo Barreto tecerá as cenas da excursão por um Rio até então desconhecido para o grande público leitor de suas crônicas. Sobre seus companheiros “de viagem”, não lhe passam despercebidas nem a comoção do bacharel nem a tagarelice e a ingenuidade do adido, o qual “assegurava que a miséria só na Europa – porque a miséria é proporcional à civilização” (RIO, 1987, p. 119), frase que nos faz pensar na realidade brasileira daquele momento. Por trás da campanha “O Rio civiliza-se”, as sombras da modernização escondiam um lado miserável que não alcançava as mesmas benesses, que deixava no “escuro” boa parte de uma população abandonada e excluída pelo progresso capitalista.

Aliás, a temática da população também mereceu um olhar diferenciado por parte de Baudelaire, que fez do espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande, como Paris, juntamente com assuntos da vida privada, os temas heróicos da modernidade (BENJAMIN, 1989, v. 3, p. 77). São essas pessoas que vivem na metrópole “civilizada” – no caso do texto, o Rio de Janeiro do início do século XX – que o grupo de João do Rio irá conhecer em “Sono calmo”, esses desfavorecidos pela marcha da civilização.

Por se falar em civilização, o vestuário era um de seus ícones, forma de identificação de classes e posições sociais. Especialmente naqueles anos, a nova sociedade aburguesada necessitava de signos para se diferenciar do resto da população. E vai encontrá-los na moda européia, padronizadora de gostos e hábitos. Assim funcionam as casacas usadas pelos dois intelectuais que compunham o grupo, que “davam ao reles interior do posto [policia] um aspecto estranho” (RIO, 1987, p. 119) dado que destoavam do ambiente. A bengala usada por esses homens e pelo delegado também tem uma função de poder.

Dois agentes secretos acompanhavam o grupo. Espécimes da categoria dos detetives, esses profissionais eram (e são) fundamentais no texto para o desvelamento das cenas da miséria, em ambos os sentidos: moral e econômica. Além disso, são protetores, uma vez que “é perigoso entrar só nos covis horrendos, nos trágicos asilos da miséria” (RIO, 1987, p. 120). Dessa forma, guarnecidos pela escolta desses homens, os intelectuais estão prontos para “o

cardápio de sensações” oferecido pelo delegado, que agia como um *maître-hôtel* apresentando os “pratos” que os visitantes iriam experimentar (RIO, 1987, p. 119). Nota-se que o termo sensações empregado aqui sugere a banalização do que se irá ver: embora carregado de certo exotismo, é algo comum na visão de homens acostumados a essas experiências pela cidade, que sabem decodificar suas leis e seus signos.

Apesar do acompanhamento oficial e da guarda da polícia, esses intelectuais andavam hesitantes pelas ruas, “diante das lanternas com vidros vermelhos. Às esquinas, grupos de vagabundos e desordeiros desapareciam ao nosso apontar [...]. Havia casas de um pavimento só, de dois, de três; negras, fechadas, hermeticamente fechadas, pegadas uma à outra, fronteiras, confundindo a luz das lanternas e a sombra dos balcões” (RIO, 1987, p. 120), relata o repórter, num misto de *flâneur* e detetive, que vai ambientando a cena de um “crime”. E continua, num jogo de luz e escuridão, típico das cenas dos romances policiais:

A rua, mal iluminada, tinha candeeiros quebrados, sem a capa *Auer*, de modo que a brancura de uns focos envermelhecia mais a chama pisca dos outros. Os prédios antigos pareciam ampararem-se mutuamente, com as fachadas esborcinadas, arrebentadas algumas. De repente uma porta abria, tragando, num som cavo, algum retardatário (RIO, 1987, p. 120).

A categoria do detetive, como se sabe, pertence aos romances policiais clássicos, no estilo de Sherlock Homes, de Arthur Conan Doyle. No entanto, com o advento da literatura moderna, que teve em Edgar Alan Poe e seu Sam Spade um dos modelos mais conhecidos, a estrutura de mistério, terror e pavor passou a ser usada também como estratégia discursiva em outros gêneros, até mesmo na poesia e nos escritos de impressões da rua, da cidade e de seus tipos compostos por Charles Baudelaire. Tradutor e discípulo de Poe na França, Baudelaire aproveitou-se desse intenso diálogo com a obra do mestre e, como poeta da modernidade, legou a escritores do período de transição entre os séculos XIX e XX muitas dessas formas de se tratar a cidade moderna e seus fascinantes mistérios.

Por conta disso, merece destaque a forma como João do Rio se apropria dessas ressonâncias. Diferentemente, todavia, do detetive de Poe – que desvenda os crimes apenas por suas relações intelectivas e racionais e pelo exame de fontes diversas, como cartas e jornais; “Os crimes da rua Morgue” ou “O assassinato de Marie Roget” são exemplares nesse sentido –, o repórter-detetive de João do Rio vai ao local do “crime”, observa detalhes que possam lhe servir de “provas” e é menos ascético que o de Poe. A cidade e sua população são, para o cronista carioca, um organismo que precisa ser examinado, dissecado até seu interior, de forma a permitir um conhecimento profundo de suas engrenagens.

Essa forma de abordar a cidade fascinava, garantia-lhe leitores. Nesse sentido, por meio dos diálogos, João do Rio coloca nas palavras de seus personagens suas críticas e

apresenta os fatos sociais que compõe o espaço da população marginalizada, da qual a classe dominante pouco ou nada sabe, ou finge não saber, preferindo sua ignorância burguesa a ter contato com esses tipos sociais. Em meio a tudo isso, o cronista ainda encontra fôlego para dar a seu texto um toque poético. Destarte, a convulsão social da rua contrasta com a calma da noite: “No alto, o céu era misericordiosamente estrelado, e uma doce tranqüilidade parecia escorrer do infinito” (RIO, 1987, p. 120).

Todavia esses homens iam conhecer os covis da perdição, esconderijo para malandros e marginais mas também dormitório barato para a população pobre, que pagava ninharias por uma noite de sono em meio a todo tipo de gente. Ao chegar a uma dessas determinadas “hospedarias”, o delegado ordenou que a porta se abrisse, batendo firme com sua bengala. Depois de uma resistência inicial, o encarregado do lugar permite-lhes a entrada. João do Rio aproveita então o “espetáculo” que se segue para inserir seus leitores num ambiente de mistério, tecendo um quadro da miséria humana escondida nos escombros da cidade “velha”:

O encarregado, trêmulo, seguiu à frente, erguendo o castiçal. Abriu uma porta de ferro, fechou-a de novo, após a nossa passagem. E começamos a ver o rés-do-chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beijo aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbuda. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus.

A mando da autoridade superior, os agentes chegavam a vela bem perto das caras, passavam a luz por baixo das camas [...]. O bacharel estava varado, o adido tinha um ar desprezado. Não tivesse ele visitado a miséria de Londres e principalmente a de Paris! O delegado, entretanto, gozava aquele espetáculo (RIO, 1987, p. 121).

A descrição cruel da cena lembra em muito os romances naturalistas. Aquele antro era um organismo vivo, que respirava junto com seus “clientes”, que se mantinha vibrando com as vibrações desses seres que a cidade burguesa rejeitou: “[...] ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina” (RIO, 1987, p. 121). Mas o pior ainda estava por vir: escadas íngremes e um mau cheiro cada vez maior, que dava a impressão de rareamento do ar, levavam a pavimentos superiores, andares com quartos reservados, estreitos e asfixiantes, “com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos” (RIO, 1987, p. 121), sala de esteiras e outras completamente desprovidas de móveis. A promiscuidade era um vício pequeno perto de toda aquela podridão humana:

Quando as camas rangiam muito e custavam a abrir, o agente mais forte empurrava a porta, e, à luz da vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros que “havia perdido o bote”, um mundo vário e sombrio, gargulejando desculpas, a garganta seca [...] essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo (RIO, 1987, p. 121).

Nas salas sem camas, indivíduos dormiam pelo chão ou, aqueles que podiam pagar um pouco mais, em esteiras. As cenas que João do Rio descreve lembram em muito o Hades, local evocado nas epopéias clássicas, de Homero e Virgílio – não é a toa que João do Rio cite

este último logo nas linhas iniciais de sua crônica –, e, durante a Renascença, por Dante Alighieri em seu *A divina comédia*. Nesse sentido, o repórter recupera o aspecto infernal da miséria humana:

Os fregueses dormiam todos – uns de barriga para o ar, outros de costas, com o lábio no chão negro, outros de lado, recurvados como arcos de pipa. Estavam alguns vestidos. A maioria inteiramente nua, fizera dos adrajos travesseiros. Erguendo a vela, o encarregado explicava que ali o pessoal estava muito bem, e no calor em halo da luz que ele erguia, eu via pés disformes, mãos de dedos recurvos, troncos suarentos, cabeças numa estranha lassidão – galeria trágica de cabeças embrutecidas [...] De vez em quando um braço erguia-se no espaço, tombava; faces [...] tinham tremores súbitos (RIO, 1987, p. 122).

E João do Rio continua a descrever o horror, que agora abalava os dois intelectuais que acompanhavam o grupo – “Tanto o bacharel como o adido mostravam na face um leve susto” (RIO, 1987, p. 122) –, contemplados pelo delegado, que tinha um pouco da perversidade dos dândis: “— Que lhes dizia eu? Uma sensação, meus caros, admirável” (Rio, 1987, p. 122). Num tom naturalista, animalizante, mas pontuado por seu olhar e comportamento de um dândi *flâneur*, João do Rio tece uma imagem dantesca do último pavimento da casa, dando indícios que aquela ferida social o incomodava tremendamente:

Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentariamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo. A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo paíóis de carvão, carregando fardos. [...] Grande parte desses pobres entes fora atirada ali, no esconderijo daquele covil, pela falta de fortuna (Rio, 1987, p. 123).

Por que João do Rio descreve essas imagens dantescas em uma crônica que trata da cidade, e que freqüentaria no dia seguinte as páginas dos jornais? Qual sua intenção em mostrar, de forma naturalista, aquilo que ficava na contracena da cidade modernizada pelo desejo da elite burguesa? Chocar? Causar desconforto a uma sociedade apática e indiferente aos restos que a modernidade produzia? Esvaziar as próprias cenas naturalistas, alertando seu público para as contradições que esse mesmo naturalismo de perspectiva cientificista apresenta? Cremos que o propósito do cronista passava por tudo isso. Esse “colocar o dedo na ferida social” faz com que o aclamado jornalista, o querido colunista dos salões elegantes, abra os olhos de sua noticiada aristocracia para as cenas da miséria que gera todos os dias. A mesma miséria que finge não enxergar, como se pudesse apagá-la num passe de mágica.

Numa autocrítica, João do Rio parece recriminar a atitude do grupo que acompanha a polícia: “E eu, o adido, o bacharel, o delegado amável estávamos a gozar dessa gente o doloroso espetáculo!” (RIO, 1987, p. 123). Mesmo com essa reflexão, seu comportamento de observador crítico não lhe permite uma aproximação maior, de forma a reverter a situação em

benefício daqueles sujeitos sociais marginalizados. Afinal de contas, Paulo Barreto faz parte da mesma elite da qual tentava abrir os olhos. Sua atitude é típica dos observadores privilegiados que, ao se sentirem atordoados com algo que os incomoda, abandonam o ambiente e voltam à sua realidade civilizada: “Desci. Doíam-me as têmporas. Era impossível o cheiro de todo aquele entulho humano” (RIO, 1987, p. 123).

Antes de saírem daquela hospedaria fétida, os homens ainda teriam mais uma visão cruel, dessa vez dos fundos do prédio: “Foi aí então que vimos o sofrer inconsciente e o último grau da miséria. [...] E de tal forma a treva se ligava a esses espectros da vida que o quadro parecia formar um todo homogêneo e irreal” (RIO, 1987, p. 123), chamando-nos a atenção para o aspecto fantasmático da miséria humana.

João do Rio finaliza a narrativa de “Sono calmo” mais uma vez invocando as imagens da noite e da rua – eixos sobre os quais centra vários de seus textos sobre a cidade –, alongada pela escuridão. “Não se sabia onde acabara o pesadelo, onde começara a realidade” (RIO, 1987, p. 123), comenta o cronista, como se tudo o que tivesse vivido e presenciado não passasse de fantasia, de história de faz-de-conta. Já com os pés na metrópole real, ainda teve tempo de ouvir as falas recheadas de hipocrisia social do diálogo entre o adido e o delegado:

— Nós deveríamos ter asilos, instruiu o adido.

— É verdade, os asilos, a higiene, a limpeza. Tudo isso é muito bonito. Havemos de ter. Por enquanto Nosso Senhor, lá em cima, que olhe por eles!

As suas mãos, maquinalmente, esticaram-se, e os nossos olhos, acompanhando aquele gesto elegante de cepticismo mundano, deram no céu, recamado de ouro. Todas as estrelas palpitavam, por cima da casaria estendia-se uma poeira de ouro. Naquela chaga incurável, chaga lamentável da cidade, a luz gotejava do infinito como um bálsamo (RIO, 1987, p. 124).

Mesmo recuperada, a imagem pitoresca e romântica da noite parece perder seu efeito diante do espetáculo de horrores que haviam assistido. Apesar da atitude blasé, artificializada e descompromissada de um dos intelectuais, com seu “gesto elegante de cepticismo mundano”, algo se remexia de forma furiosa no interior daqueles homens. É por meio desses tipos que João do Rio deixa transparecer em seu “jornalismo-literatura” as marcas da estética decadentista, acostumada aos paradoxos e ao culto do artifício.

Elegantes em seu figurino e em seus importantes postos sociais, homens como os intelectuais que acompanharam a excursão policial – e aqui se inclui o próprio João do Rio – tinham comportamentos contraditórios: queriam conhecer, estar próximos da miséria humana, visitar os infernos sociais, porém, quando o terror das cenas naturalistas os incomodava, fugiam para as ruas civilizadas, iluminadas pelo progresso, onde não há lugar para essa gente do submundo.

Essa será a tônica de João do Rio em seus textos sobre os problemas sociais. Por vezes crítico, outras irônico, e ainda outras vezes melancólico, o escritor representará no cenário da cidade moderna e aburguesada, abrilhantada pela luz artificial dos combustores elétricos e pela luz natural das estrelas e da lua, o diálogo com a estética finissecular que marcou sua prosa, diálogo do qual participarão Decadentismo, Naturalismo e a literatura fantástica, como se verá nos próximos capítulos. Dessa maneira, mostrará como a miséria humana se desdobra em anomalias e bizarrices durante os anos de recepção da modernidade no Brasil.

3

**NO CALDEIRÃO DAS TENTAÇÕES, PERVERSÕES, BIZARRICES
E DOENÇAS DA MODERNIDADE**

*Não há outro jeito de livrar-se de uma
tentação a não ser sucumbindo a ela.*
Oscar Wilde

A frase de Wilde que abre este capítulo sintetiza uma faceta daquilo que foi a atitude decadentista durante o decorrer do século XIX. Enredados pelo turbilhão de novas idéias que vinham com a onda capitalista burguesa, alguns escritores do período perceberam que determinadas psicopatias acometiam os sujeitos modernos – inclusive a eles próprios – e os levavam a cometer delitos, perversões e bizarrices típicas daqueles que têm suas subjetividades afetadas e fragmentadas, que se sabem “doentes” e não se reconhecem mais como seres unos e normais – segundo a leitura das leis da ciência vigente.

Essa afetação dos sentidos despertou taras, manias e anormalidades que extrapolaram as fronteiras da vida corriqueira e automatizada implantada com os tempos modernos, e provocou reações incompatíveis com uma realidade racional que valoriza a estética verossímil – ou seja, a explicação dos fatos baseada apenas em dados concretos, que a razão e a ciência possam comprovar, como vinha fazendo a estética naturalista. No entanto, os novos tempos exigiam uma literatura que desse conta do que estava além da simples justificação racional. Assim, diante da impossibilidade de representação do real tal qual era, vários artistas buscaram novas formas de apresentar aqueles tempos, tendo na performance uma de suas estratégias discursivas.

Fazia-se urgente encontrar uma literatura capaz de expressar todo esse processo transformador, uma vez que a realidade deixou de ser considerada como um objeto material para ser tratada como um processo contínuo de auto-realização, do qual participam diferentes fatores que exigem uma percepção mais apurada por parte do sujeito. Uma vez que o pensamento racional e cientificista não dava mais conta de representar o mundo moderno, o Decadentismo surge com a missão de extrapolar uma insatisfação que não deve ter fim, pois é justamente a angústia e a inquietação que movem o artista na direção do novo.

Angústia que está também na base do Romantismo, que quase foi superado em sua totalidade pelas expressões realistas e naturalistas na segunda metade do Novecentos

dominado pelas idéias de progresso e técnica. É nesse “quase” apagamento que se situa a tal angústia essencial do ser humano, que, ao lado de sua inteligência racionalizada, construtora de novos valores, coloca outra expressão intelectual, uma espécie de inteligência emocional capaz de dar conta de experiências que a razão desconhece. Assim, o Decadentismo, ao franquear novamente a escrita ao imaginário, resgata certas “fabulações da verdade” para os artistas que viviam a transição para o século XX.

Por pensarmos assim, fazemos coro às pesquisas que demonstram o inerente elo que une decadentes e românticos: ambos são insatisfeitos com aquilo que os cerca, ambos tentam mudar posições e atitudes de maneira a dar melhor expressão ao que sentem, ao que buscam, ao que pretendem. Embora existam diferenças significativas entre as duas estéticas – de forma alguma se cogitar que o Decadentismo é uma cópia do Romantismo –, interessa-nos mostrar que os decadentistas foram beber em águas românticas para delas extrair conceitos cristalizados especialmente pela literatura da fase mórbida, gótica, conhecida como “mal-do-século” – o culto do eu, a inadequação do sujeito ao mundo “novo” que se abria a seus olhos, a exacerbação da sentimentalidade e das afetações de toda espécie, a necessidade de originalidade –, que lhes possibilitaram a construção de sua imagem de seres frívolos e distantes, máscaras sociais que encobriam o redemoinho de seus interiores agitados, conturbados pelo contato com coisas e sentimentos novos. Nesse sentido, os decadentistas prolongaram diversos registros de “patologias” do movimento romântico, desencadeando um estado favorável à liberação, muitas vezes desenfreada, de lidar com as sensações individuais.

Pesquisadores como Luiz Edmundo Bouças Coutinho são adeptos dessa corrente. Para eles, as décadas derradeiras do século XIX sinalizaram um repasse de idéias do movimento romântico para os expoentes decadentes, no sentido de afirmação de uma nova estética que se viu obrigada a dar respostas aos impasses do mundo moderno, provocados pela era do cientificismo. Conforme Coutinho, “no horizonte da prosa decadentista, a reaparição do signo da rebeldia romântica chancelou a intenção de superar as imposições da estética naturalista, divergir de seus mecanismos de interpretação, por em crise suas metodologias, deslocar seu sistema de representação do real” (COUTINHO, 2001, p. 140).

Uma das justificativas para essa retomada é que, durante o Romantismo, tentou-se conciliar o saber estético com a imaginação, algo que havia ficado de lado por conta do racionalismo das Luzes. Como enunciou Fulvia Moreto, e a fim de complementar o

pensamento de Coutinho, “com o Decadentismo, o lirismo pessoal readquire seu sentido puro”.²¹

Destarte, nesse colapso de idéias²² que se configurou o final do Novecentos, o Decadentismo ganhou força ao se conformar como provocador/sugestionador de novos conceitos, a partir dos quais alguns sujeitos criaram comportamentos excêntricos e paradoxais (*doxa* = senso comum; logo, o paradoxo é entendido como deslocamento, rasura daquilo que era considerado como norma) para se adequarem a uma realidade diversa, de máquinas que “falam” e “rugem ferozmente” diante de homens autômatos.

Para protagonizar esse inconformismo *fin-de-siècle*, os dândis foram requisitados como personagens centrais na trama que envolvia diferentes formas de pensar e representar os dilemas humanos. Destarte, não raras vezes transpostos para as páginas da ficção, arrogaram-se de uma pose que só pode ser inferida indiretamente. Ou melhor: precisaram encenar, desde o figurino até as atitudes ensaiadas, os gestos ora extravagantes ora de um tom blasé, cada um dos estímulos que recebiam da modernização da vida. As palavras de Coutinho servem para embasar nosso raciocínio:

[...] tal comportamento – correlato às voltas da Salomé decadentista – convidaria o narrador-*dandy* a uma contradição com a rebeldia do louco. Instigando seu caráter ambíguo e contraditório, ele buscou reagir contra toda unificação banalizadora, forjando um mundo oscilante, que – ao zombar das similitudes – pulsaria a latitude de um texto fronteira, homólogo ao próprio prazer de emitir paradoxos (COUTINHO, 1995, p. 196).

Assim, em busca de signos que os distinguíssem da massa unificante composta a partir do capitalismo e dos nossos valores impostos pela sociedade burguesa, alguns indivíduos – entre eles, intelectuais e representantes da nata urbana – passaram a adotar comportamentos e gestual performativos, estudados nos mínimos detalhes, como se fossem atores a representar no palco da cidade, a fim de compor personalidades únicas, com luz própria.

Não é à toa que muitos estudiosos percebem os dândis decadentes como loucos por provocarem, com suas atitudes extravagantes e paradoxais, um deslocamento – e até mesmo a rasura ou a inversão – de conceitos até então aceitos e seguidos pela sociedade. Na verdade, a tal “loucura” corresponde ao eixo central do movimento, uma vez que pode expressar e dar conta das inquietações diante das mudanças provocadas pelo mundo moderno: o labirinto, a

²¹ Informações colhidas durante uma aula do curso de extensão *Repasse do Decadentismo na Belle Époque carioca*, ministrado por Coutinho e seus alunos do Doutorado em Ciência da Literatura nos meses de setembro e outubro de 2007, na UFRJ. A referência a Moreto é: MORETO, Fulvia. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.], p. 31.

²² A expressão “colapso de idéias” é largamente utilizada pelos pesquisadores da estética decadentista a fim de sinalizar para um estrangulamento de conceitos estéticos, artísticos, filosóficos e culturais, particularmente, que ocorreu na passagem dos séculos XIX para o XX. A intenção é mostrar que, com todas as transformações ocorridas a partir do progresso científico e tecnológico, o campo das idéias não tinha como ficar imune e estático, pensando nos mesmos moldes. Dessa maneira, acontece um intercâmbio de conceitos para a formação de outros, novos, capazes de dar conta de todos os estímulos que o mundo moderno oferecia ao sujeito.

vertigem das idéias, o deslocamento dos valores e as expectativas da arte e do corpo diante das novas transformações tecnológicas.²³

Nesse sentido, como facilitar o surgimento de novos conceitos sem chocar e tirar da inércia uma sociedade acostumada a padrões rígidos de comportamento e de estética? Só mesmo um movimento estético, artístico e filosófico seria capaz de abalar as estruturas. Por isso, coube à poética decadentista o compromisso de descrever o colapso do discernimento positivista, ilustrando os sinais desconstrutores que descreveriam o trânsito para o texto moderno (COUTINHO, 1998, p. 134).

João do Rio, como um dos receptores das ressonâncias do Decadentismo no Brasil, manteve um vivo diálogo com o movimento em sua obra. Neste capítulo, selecionamos – num processo doloroso, uma vez que a obra do cronista carioca é repleta de exemplos significativos – alguns textos exemplares nos quais aparecem comportamentos perversivos e estranhos, frutos do encontro de estéticas diferentes – o Decadentismo e o Naturalismo, por exemplo. Este último, apesar de diretamente combatido pelo primeiro, exerceu sobre a narrativa decadentista uma influência escamoteada, encoberta por subterfúgios de linguagem, especialmente no âmbito da tematização de bizarras e anormalidades psicológicas, que se evidenciam normalmente pela noite, intervalo temporal em que tudo, até mesmo o insólito e o fantástico, podem aparecer.

Assim é “Dentro da noite”, conto embalado por uma trama de psicopatia nervosa que dá título ao livro de 1910. A aventura narra a história de Rodolfo Queirós, “o mais elegante artista desta terra” (RIO, 2005, p. 210)²⁴ que sofre de um estranho “vício”: enterrar alfinetes nos braços da noiva. Essa bizarrice leva ao rompimento do compromisso e faz “os espíritos imaginosos arquitetarem dramas horrendos” (RIO, 2005, p. 209).

Em estrutura dialógica, Rodolfo descobre por um amigo tudo o que se passou desde sua misteriosa desapareição: o sofrimento de Clotilde, a noiva abandonada; o desgosto da família, que fechou os salões “como se estivesse de luto pesado” (RIO, 2005, p. 209) – o que, simbolicamente, sugere a abertura para o espaço da rua, onde o enredo se desenvolverá –; o juízo geral, que condenava o procedimento do rapaz.

²³ As pesquisas de Foucault sobre corporeidades outras que fogem do controle dos corpos pelo Estado – controle exercido pelo Poderes e todo seu aparato (leis, tribunais, institutos prisionais e socioeducativos etc.) e pelas modernas tecnologias – servem como referência para se pensar no conceito de loucura e como ele vem sendo aplicado no que concerne a esses comportamentos que fogem a padrões tidos como “certos”, normativos, pela sociedade.

²⁴ Citações e referências a este conto foram extraídas da coletânea preparada por Renato Cordeiro Gomes, em 2005, para a editora Agir. Cf. referências bibliográficas, ao final deste trabalho.

Numa sociedade em que nada, nem mesmo a desgraça alheia, passava imune às fofocas, é fácil imaginar como fatos desse tipo logo repercutiam, e muitas vezes chegavam às páginas das colunas jornalísticas. O lado dândi de João do Rio, freqüentador desses salões sociais, colecionava histórias como essa e, com sua verve de ficcionista, transportava-as para suas narrativas, apimentando aqui e ali com temperos decadentistas.

Justamente o que as pessoas daquele tempo, ávidas por consumir tudo que a vida moderna lhes oferecia, esperavam de um bom colunista social. Afinal, as assinaturas de jornais não se atrelavam somente à notícia séria: além da face publicitária, propagandística, a imprensa também lucrava com o mundano, dos salões ao *bas-found*. Fato que João do Rio logo se deu conta: ao lado repórter e cronista se juntou uma mente atenta com a onda capitalista, que o levou, anos mais tarde, a ter seu próprio jornal.

Voltemos a “Dentro da noite”. É exatamente nessa atmosfera cambiante que o protagonista vai justificando para seu interlocutor suas atitudes doentias, fruto de uma anomalia que dominava seus sentidos e fazia-o deliciar-se de prazer – paradoxo que fundamenta a inserção da narrativa na literatura decadentista, pois, mesmo reconhecendo-se, pelas leis da ciência, como “doente”, maníaco, Rodolfo prova sensações de contentamento com seus gestos.

O enredo se estrutura a partir de uma conversa, que se passa dentro de um trem de subúrbio, já bem tarde da noite. Justino, o amigo confidente, percebe logo o ar desvairado do moço, “pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estanho, tão esquisito” (RIO, 2005, p. 210), aparentando ter bebido e chorado.

Como Lima Barreto e Machado de Assis, por exemplo, João do Rio, ao situar sua narrativa num trem, faz deste transporte da vida moderna – veloz, encurtador de distâncias e de tempo, sinônimo da integração da vida vertiginosa das cidades à calma dos subúrbios – um ambiente propício para a revelação dos “vícios” perigosos que também foram se exacerbando com os apelos da modernidade.

Ao mesmo tempo, contrapõe o que se passa no interior do veículo ao que está fora, mesclando os elementos da máquina à natureza para nos dar de presente mais uma de suas belas imagens da vida urbana: “O trem rasgava a treva num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão viam-se, a marginar a estrada, as luzes das casas ainda abertas, os silvedos empapados de água e a chuva lastimável a tecer o seu infundável véu de lágrimas” (RIO, 2005, p. 210).

Os elementos da natureza presentes no trecho sugerem, neste conto de teor decadentista, uma aproximação com o Romantismo, ou seja, há um diálogo implícito com o

“mal-do-século” na caracterização do estado de espírito de Rodolfo, dominado por um profundo e egocêntrico desânimo ao responder ao amigo, com um olhar “de assustadora piedade”: “Sou um miserável desvairado, sou um infame desgraçado” (RIO, 2005, p. 210). Tal diálogo pontuará várias passagens do conto, comprovando que João do Rio, como representante brasileiro do Decadentismo, soube transitar por essa ponte e dela absorver temáticas que o ajudaram a compor um painel do Rio de Janeiro de sua época.

É possível se afirmar ainda que as tramas decadentistas se ligam às românticas por alguns elementos, como a minúcia dos detalhes, a utilização dos adjetivos, e a própria natureza, que, ao mesmo tempo ameaçadora – o temporal, a noite escura –, torna-se convidativa – é durante a noite que os personagens cometem suas loucuras, extrapolam suas anomalias, porque contam com a proteção das sombras, das trevas e têm apenas o céu e as estrelas por testemunhas. Por isso, românticos e decadentes compartilham o gosto pelos ambientes soturnos, fechados e escuros.

Mas voltemos a escutar Rodolfo:

— É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. *Eu tenho um vício que é positivamente a loucura*. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. *Estou com a crise*. [...] Eu quero resistir e não posso. Estás a conversar com um homem que se sente doido (RIO, 2005, p. 210, grifos nossos).

De qual crise o personagem fala? Da crise finissecular, provocadora do deslocamento de idéias e das atitudes as mais paradoxais do homem moderno. Confundido com a loucura, como já se atentou, o comportamento decadentista não raras vezes esbarrou nos dogmas racionalistas e cientificistas em voga, que viam então a insensatez neurótica como resposta exagerada da imaginação. Sabe-se que o lugar da imaginação – antes legado à loucura e à poesia – só será resgatado na contemporaneidade, e são os românticos, os simbolistas e, posteriormente, os decadentistas, os responsáveis por isso, uma vez que permitiram ao sujeito dar vazão ao que se passava em suas mentes. Assim, Rodolfo parece absorto por todos esses estímulos e se sente aturdido por comportamentos desviantes que jamais imaginou praticar.

É interessante notar também que, neste conto, João do Rio não utiliza seu protagonista como narrador principal da história. Esta nos é apresentada por outra voz, um sujeito que também está no vagão de trem vazio – só havia os três, segundo seu relato, e ele “dormia profundamente”, como adverte (RIO, 2005, p. 211). Esse narrador então escuta a conversa dos dois amigos e nos transmite seus detalhes. Mas como confiar inteiramente num narrador que se diz dormindo? Como acreditar em todos os fatos que ele nos conta?

Narrador suspeito pelas leis da literatura fantástica, esse homem do qual não sabemos sequer o nome é mais uma estratégia de Paulo Barreto para mergulhar/inserir sua aventura entre as de cunho insólito, estranho. Junto com o horário em que o encontro ocorre – 11 da noite, quase na virada da madrugada, intervalo de tempo em que os acontecimentos fantásticos se manifestam, segundo advertem os estudiosos do assunto – e o estado de espírito do protagonista – suando frio, com um olhar desvariado, parecendo alcoolizado ou drogado –, tem-se uma confluência de elementos que justificam a inserção do texto também na categoria de fantástico.

Dá a originalidade de João do Rio na representação dessas subjetividades modernas, atizadas pelo deslocamento de conceitos estéticos, uma vez que o cronista enlaça elementos caros ao gênero fantástico a tópicos decadentistas – a hiperestesia, os comportamentos excêntricos e desviados da norma padrão imposta pela sociedade sob as leis da ciência e da razão, o fascínio pela noite e por todas as possibilidades de extravasar a subjetividade que ela franqueia, entre outros – então em voga nas primeiras décadas do século XX.

Prossigamos na leitura do conto. Envolvido numa ânsia de explicações, Rodolfo vai expondo a Justino sua transformação, ressaltando sua face de narrador decadentista que absorveu as vertigens de uma zona limite:

— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a quem amava perdidamente. E uma noite estávamos no baile do Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher – a beleza dos braços das Oréades pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã (RIO, 2005, p. 211).

Uma pausa, no relato de Rodolfo, faz-se necessária. Como em “O homem da cabeça de papelão”, outra conhecida narrativa de João do Rio publicada em *Rosário de ilusão* (1921), em que o protagonista, Antenor, passa por uma transformação – ao deixar sua cabeça para “consertar” num relojoeiro, passa a usar uma de papelão (na verdade, uma máscara social), que faz com que aja pelo senso comum, tornando-se um igual e passando a ser aceito pela sociedade; este conto será analisado mais detidamente ao final do presente capítulo –, Rodolfo, em “Dentro da noite” – como ele mesmo se declara – era um homem comum, mediano, sem grandes pretensões a não ser a honestidade e um casamento feliz. Todavia, um fato desperta-lhe os sentidos e detona um desejo bizarro e desconhecido: os braços da amada.

Mera semelhança com “Uns braços”, conto de Machado de Assis em que um adolescente também se sente atraído pelos braços nus da esposa de seu patrão, na casa do qual está hospedado? Talvez. Dotado de uma inteligência singular e de uma agudeza de espírito ímpar, João do Rio com certeza conhecia o texto do mestre, e utilizou o motivo literário para

ir além de um simples desejo; queria, isto sim, expor as taras humanas de uma maneira mais aguda, que ultrapassasse a simples crítica romântica. Queria mostrar o lado decadente e perverso das relações humanas, comprovando o quanto estava imbuído das ressonâncias advindas do deslocamento de idéias na crise *fin-de-siècle*.

Outro exemplo disso é a referência à pintura de Botticelli, renascentista adorado pelos intelectuais decadentes, que sintetizou em sua arte temáticas que, no século XIX, foram retomadas para representar o gosto aristocrata da classe social que se sentia abalada pelas conquistas burguesas e pelo “pseudonivelamento” social que a modernidade poderia propiciar.

Retomemos as palavras de Rodolfo:

— [...] Tive um estremeamento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei – uma nevrose! (RIO, 2005, p. 211).

Tomado por esse estranho mal, Rodolfo teve de conter sua agitação por meses, tomado pelo “pavor do que poderia acontecer” (RIO, 2005, p. 211). No entanto, “o desejo ficou, cresceu, brotou, arraigou-se em [sua] pobre alma”, e sua vontade agora era de espetar os braços de Clotilde, “enterrar-lhes longos alfinetes, de cosê-los devagarinho, a picadas. [...] sentia a finura da pele e imaginava o súbito estremeção quando pudesse enfiar o primeiro alfinete, escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne a sentir” (RIO, 2005, p. 211).

Horrorizado diante das declarações do amigo, Justino ainda assim continua a ouvir os desabafos de Rodolfo. Parecia de fato querer entender essa estranha tara do rapaz em macular os braços de sua noiva, que “parecia uma ninfa se metamorfoseando em anjo” (RIO, 2005, p. 212), e que, no entanto, ainda não tinha a menor noção do fato esdrúxulo do qual seria a vítima.

A primeira vez aconteceu “no canto da varanda, entre as roseiras”, durante “a *sauterie* da viscondessa de Lages”. Rodolfo enuncia seu desejo doentio de uma forma simples, naturalizando a bizarrice: “— Rodolfo, que olhar o seu. Está zangado? — Não foi possível reter o desejo que me punha a tremer, rangendo os dentes. — Oh! não! — fiz – estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço” (RIO, 2005, p. 212).

O espanto da moça condizia com sua pureza. Uma reação ingênua fez-lhe proferir, sorrindo com tristeza: “— Se não quer que eu mostre os braços, por que não me disse há mais tempo, Rodolfo?” (RIO, 2005, p. 212). Pronto. A frase de Clotilde serviu como estopim para o desencadeamento do vício. Rindo – “como esse riso devia parecer idiota!” (RIO, 2005, p. 212), pensa consigo mesmo –, Rodolfo então diz a ela que precisa “pagar ao meu ciúme a sua

dívida de sangue”. E continua: “Deixe espetar o alfinete. — Está louco, Rodolfo? — Que tem? — Vai fazer-me doer. — Não dói. — E o sangue? — *Beberei esta gota de sangue como a ambrosia do esquecimento*” (RIO, 2005, p. 212, grifos nossos).

Essa naturalização das falas de Rodolfo anuncia que, nele, a psicopatia assumiu patamares extremos. Além disso, outro fato chama a atenção: o personagem diz que beberá o sangue de sua amada. Há aí uma estreita ligação com o vampirismo, algo que freqüentava os textos decadentistas e, anteriormente, a literatura de cunho gótico, mais um indício do diálogo entre Romantismo e Decadentismo. No entanto, esse vampirismo não está associado apenas ao ato de sugar o sangue de suas vítimas; a sedução e a posterior destruição vão além de uma simples mordida – ou alfinetada, no conto de João do Rio.

Figura emblemática, o vampiro representa o mal encarnado, uma criatura sobrenatural que ia de encontro às normas pelas quais os seres civilizados viveriam. Sempre associado à noite, à beleza e à promessa de prazer, ele é a personificação de nossas possíveis sublimações da morte física, burlando a natureza mortal do ser humano. Com seus hábitos noturnos, o vampiro sempre serviu de símbolo para as superstições, evocando os medos mais arraigados da humanidade. E, por paradoxal que seja, essas criaturas misteriosas ganharam destaque no século XVIII justamente quando a cultura “iluminada” estava ocupada em se livrar da superstição e do irracionalismo, representando tudo que o conhecimento racionalista reprime. O professor Fernando Monteiro de Barros Júnior explica o fato:

Na sua condição de ser congelado no tempo, o vampiro representa a consciência arcaica de que na natureza nada pode ser mudado, irredutível ao controle e ao otimismo iluministas, resistindo anacronicamente, denunciando o impasse e representando tragicamente a inelutabilidade do drama da condição humana.²⁵

Quando se fala em vampiro, normalmente se pensa em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, ou *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice. Seja em livro ou em filme, essas produções remetem para o universo de mortos-vivos, modelos fúnebres de uma liberdade idealizada que funcionam como alegoria produtiva tanto para o movimento romântico quanto para os decadentes finiseculares. Ser da noite como os góticos, o vampiro traz em si uma sedução inerente ao perverso, à imagem de Satanás, à transgressão da moral. Nele está contida a idéia de induzir ao crime e mostrá-lo como sublime e triunfante. As falas do personagem de João do Rio para seduzir a pobre donzela parecem exemplares: “E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frase, com um gosto de sangue na boca e as frentes a bater, a bater...” (RIO, 2005, p. 212).

²⁵ BARROS JUNIOR, Fernando Monteiro. “A modernidade e a afronta do vampiro”. Disponível em: http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_15-24.html. Acesso em 17 dez. 2007.

Por ser freqüentadora das produções ficcionais há vários séculos, a imagem do vampiro de certa forma está credenciada para participar de narrativas de teor fantástico. Mas é somente em 1747 que o tema será de fato inaugurado na literatura, ano em que o poeta alemão Heinrich August Ossenfelder escreve o poema “Der Vampir”. Apesar de suas manifestações na Alemanha, é na Inglaterra de Coleridge, Keats, Byron e Polidori que o mito do vampiro começa realmente a ser explorado. A temática da morte e do sobrenatural, aliada a certa morbidez, encontrou nele a sua melhor personificação, uma espécie de *locus amoenus* propiciado pelo clima de decadência, de depressão e de pessimismo do mal-do-século romântico. Assim, o vampiro é a encarnação do homem sedutor, imoral e perverso que fascinará a todos e fatalmente os levará à desgraça. As palavras de Davenport-Hines são elucidativas:

Na Inglaterra, inicialmente, o vampirismo é indissociável da repressão política e religiosa ao suicídio. Uma lei que vigorou até 1870 transferia à Coroa todos os bens dos suicidas, destituindo suas famílias de quaisquer formas de herança. Por sua vez, a Igreja não só proibía seu enterro em solo consagrado, como incentivava que seus corações fossem varados por estacas de forma a pregá-los em seus caixões e evitar-lhes o levante no Dia do Juízo Final. Metodicamente vilipendiados, os cadáveres daqueles que “atentaram contra Deus” inspiraram temores de que, debilitados pela morte prematura e encerradas em solo profano, suas almas – incapazes de se desprender da carne gelada – estariam, como fantoches, vulneráveis aos caprichos da vontade infernal.²⁶

Alguns estudiosos acreditam que o *Frankstein*, de Mary Shelley, e o *The Vampire*, de Polidori, muito provavelmente teriam surgido a partir de uma experiência proposta aos amigos por Byron, quando o grupo, durante uma estada em Genebra no início do século XIX, teria lido histórias de terror alemães e produzido seus próprios textos com a temática. Todavia, é *Drácula* (1897), de Bram Stoker – até então um nome desconhecido nas décadas finais do Novecentos –, a produção canônica da literatura vampiresca, livro que surge após Stoker tomar contato com as lendas em torno de certo governante da Romênia do século XV.

A etimologia da palavra drácula é sugestiva: vem do romeno “dracul”, que significa dragão ou demônio. Stoker a descobriu associada a Vlad Tepes, O Empalador, governante romeno de fins da Idade Média e começo dos anos modernos, que tinha fama de fazer suas refeições ao pé de suas vítimas empaladas e molhar o pão no sangue delas. Foi com base nisso que construiu seu personagem maldito, envolvido num enredo complexo, escrito em forma de romance epistolar. Vale lembrar que os relatos que antecedem *Drácula* adaptaram a lenda dos vampiros aos moldes das baladas macabras, das narrativas góticas, do teatro romântico e, finalmente, do formalismo vitoriano, com poucas semelhanças ao que Stoker apresenta.

²⁶ DAVENPORT-HINES, R. *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Nova York: North Point, 1999, pp. 228-32.

Mas é Anne Rice e seu *Entrevista com o vampiro* que, de fato, sedimentarão o diálogo com os decadentistas. Embora traga personagens que ainda são monstros, Rice empresta-lhes uma faceta mais humana ao explorar seus conflitos existenciais. Personificação do dândi wildeano, *bon vivant* egoísta e narcisista que sempre se envolve em tramas absurdas e peripécias sem fim, Lestat de Liouncourt – o ser hedonista e narcisista, antagonista de *Entrevista com o vampiro* –, embora tenha um código de conduta totalmente díspar de Drácula, é um decadentista exemplar ao se aproximar do wildeano Dorian Gray.

Suas vítimas são apenas os malfeitores, os perversos, que refletem sua parcela monstruosa e fazem com que ele, invariavelmente, apaixone-se por elas. Por isso, depois de serem vigiadas por meses, são eliminadas, do que se constrói uma espécie de metáfora para o relacionamento do vampiro moderno com sua vítima.

No entanto, não é apenas de seduzir, comandar e aniquilar suas vítimas que vive o vampiro moderno. Anne Rice nos mostra seu lado humanizado no gosto pela beleza, por filmes, livros e obras de arte, o que o aproxima dos dândis e estetas decadentistas: “Muitas vezes pensei em arrumar a casa de Louis, pendurar quadros nas paredes, decorar com objetos finos como eu tinha no passado”.²⁷

Como se viu, o Decadentismo, estilo literário presente nos últimos vinte anos do século XIX, teve um período de curta duração, porém extremamente profícuo. Wilde, Lorrain, Huysmann, D’Annunzio, Gautier, Carrillo são alguns dos principais autores que defendiam o culto da artificialidade, da arte como algo completamente inútil e por isso mesmo belo, e de uma vida dedicada à contemplação do artifício, à estetização da vida. Anne Rice dá essas características a seu vampiro de uma forma singular, com toques de sofisticação.

É justamente a tal faceta humanizada propalada por Rice que presenciamos João do Rio incorporar a seu personagem Rodolfo. Rapaz culto, de uma formação exemplar, é afetado por algo que supera suas vontades. O monstro, na verdade, não é seu desejo doentio de espetar alfinetes na noiva, mas, sim, todo o envoltório da modernidade, que desperta padrões doentios de comportamento por atizar e estilhaçar os sentidos humanos, desvairando e enlouquecendo os sujeitos. Rodolfo não se configura como um vampiro no sentido denotativo do termo, mas na intenção de seus atos transgressores da moral, pervertidos, intencionados a alcançar o prazer mundano, mesmo que isso lhe cause dor e arrependimento.

Assim, o tom decadente, gótico e vampiresco de “Dentro da noite” se revela por uma atração pelo mórbido que caminha de mãos dadas com o que a psicologia chama de sombra

²⁷ RICE, Anne. *A história do ladrão de corpos*, p. 121.

da personalidade, a face noturna da psique, uma identificação com o lado sombrio da alma. Isso, de certa forma, também está presente nos vampiros, uma vez que esses seres da tribo dos morto-vivos sugam não só o sangue mas a alma de suas vítimas, carregando-as para um mundo interior de trevas. A relação entre Rodolfo e Clotilde caminha por esse percurso doentio e perverso e, por isso, terá de ser rompida: se continuasse a seu lado, Clotilde enlouqueceria como Rodolfo.

Também é marcante neste conto a submissão feminina, fato que João do Rio destaca do comportamento das mulheres de algumas classes sociais, principalmente as mais elevadas. Com medo de escândalos e de perder namorados, noivos e maridos, por exemplo, muitas permitiam ou faziam coisas atrozes:

Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir. Ah! meu caro, as mulheres! Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina! Ao cabo de um certo tempo, ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro: — Bem, Rodolfo, faça... mas devagar. Rodolfo! Há de doer tanto! — E os seus dois braços tremiam (RIO, 2005, p. 212).

É o próprio Rodolfo, tomado por paradoxos ao suspirar de prazer e ter espasmos de horror, quem narra sua bizarrice:

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso, como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. [...] Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, davam-me espasmos de horror. Que prazer tremendo! [...] Eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. [...] — Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror... (RIO, 2005, pp. 212-3).

Como um psiquiatra analisando seu paciente – não se pode esquecer que a ciência tinha, em muitos casos, a palavra final por aqueles tempos, haja vista a importância do médico de família e da medicina a partir do século XIX, e vários dos comportamentos bizarros e anômalos que encontramos retratados na literatura partiram desta visão cientificista e naturalista²⁸ –, Justino compara o comportamento doente e decadente do amigo ao de vários santos da Igreja, em mais um paradoxo do texto joãoriodeano:

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de São Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série enorme de discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um *Jack-the-ripper* civilizado, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes (RIO, 2005, p. 213).

²⁸ Cf. Jurandir Freire Costa, em *Ordem médica e norma familiar* (Rio de Janeiro: Graal, 1999) e Lilia Moritz Swarcz, “Entre ‘homens de ciência’”, capítulo do livro *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

Além do paradoxal São Francisco – que abdica de sua fortuna para viver na pobreza e escreve uma oração em que eterniza antíteses (trevas/luz, desespero/esperança, ódio/amor, vingança/perdão...) – e de Santa Teresa D’Ávila – e seus êxtases amorosos por Cristo punidos a autoflagelações –, João do Rio traz, para compor sua cena, o filósofo Rousseau, o pensador e romancista erótico marquês de Sade – para quem o prazer paga o pedágio da dor – e o nada menos famoso *Jack, o Estripador*, personagem da cena londrina do final do século XIX endeusado por criar um frenesi mundial da mídia em torno de seus crimes, o que, de certa maneira, aumentou a vendagem dos jornais e a produção de romances policiais.

É interessante destacar que o gosto pelo perverso, pelo desvio da moral – não como um caminho subversivo dentro da sociedade, mas como uma conduta, um *modus vivendi* –, tão caro aos decadentistas, é herança de Sade, que, além desta, também os legou a quebra da sensualidade hegemonicamente heterossexual e a negação da família, temas freqüentes nas narrativas finisseculares.

Embora haja, por parte de Justino, a suavização do fato horrendo, reprovável – “Não te assustes” (RIO, 2005, p. 213) –, a tal humanização que Rice também empresta a seu vampiro, Rodolfo é consciente de seu comportamento desviado e se mostra incomodado com essa doença bizarra: “— Não rias, Justino. Estás a tecer paradoxos diante de uma criatura do outro lado da vida normal. É lúgubre” (RIO, 2005, p. 213). Esse “outro lado da vida” reforça o que dissemos antes sobre o vampirismo que tomou conta do personagem, que está dotado, no entanto, da profunda melancolia e de um sentimento de impotência diante daquilo que vive e experimenta, fatores que denunciam a afetação dos tipos representantes da estética decadentista.

Assim, dominado pela luta entre a razão e o mal, “o mal que eu senti saltar-me à garganta, tomar-me a mão, ir agir” (RIO, 2005, p. 213), Rodolfo não consegue parar seus impulsos de alfinetar os braços de Clotilde, vício sinistro que faz com que a moça, sem conseguir reagir, torne-se conivente com a doença do rapaz, o que só agrava sua moléstia:

Ela estremeceu, suspirou. Eu tive logo um relaxamento de nervos, uma doce acalmia. Passara a crise com a satisfação, mas sobre os meus olhos os olhos de Clotilde se fixavam enormes e eu vi que ela compreendia vagamente tudo, que ela descobria o seu infortúnio e a minha infâmia. Como era nobre, porém! Não disse uma palavra. Era a desgraça (RIO, 2005, p. 214).

Como no Romantismo há sempre a imagem de um herói beneficiado pela bondade e por bons princípios e, de outro lado, uma espécie de mal escondido, dotado de um grande poder de contaminação e de perversão, que, no entanto, é pressentido por todos à sua volta, há também, no Decadentismo, essas figuras alegóricas – embora, entre os representantes da

estética decadentista, não exista a perspectiva maniqueísta dos românticos, pois não há, entre os primeiros, a preocupação clara com o julgamento de suas atitudes extremas. Importa-lhes ser e viver o princípio do prazer da forma mais plena possível.

No conto joãoriodeano em análise, Rodolfo é esse ser antagônico que, dominado por forças que estrangulam sua composição subjetiva, consegue sentir prazer com a desgraça alheia, apesar de, em nenhum momento, expressar um sentimento de maldade nos gestos que tem. Clotilde, a pobre noiva de braços alfinetados, surge como uma heroína virtuosa, que reconhece seu destino desgraçado nas mãos de um algoz, ao qual se entrega num gesto de nobreza, também sem a noção clara do “bem” que faz ao amado.

Assim como nas tramas românticas, a donzela é salva ao final. O aspecto doentio de Clotilde – “Em um mês ela emagreceu, perdeu as cores. Os seus dois olhos negros ardiam aumentados pelas olheiras. Já não tinha risos” (RIO, 2005, p. 214), outra característica dos textos românticos – logo despertou suspeitas. Nas seguidas visitas do noivo, ela passou a se esconder no quarto; quando aparecia, logo arranjava o que fazer na sala, com medo do que poderia acontecer se acaso ficasse a sós com Rodolfo. No entanto, as picadas não ficaram invisíveis por muito tempo: “Afinal, há dois meses, uma criada viu-lhe os braços, deu o alarme. Clotilde foi interrogada, confessou tudo numa onda de soluços. Nessa mesma tarde recebi uma carta seca do velho pai desfazendo o compromisso e falando em crimes que estão com penas no código” (RIO, 2005, p. 214).

O personagem tem um trágico final, depois de ser “abandonado” por Clotilde. Perdido em seu comportamento anômalo, Rodolfo se reconhece outro homem, com outra alma, outra voz, outras idéias, e, agora, só lhe resta assistir-se endoidecer. Sabe que todos na rua já o apontam: “As mulheres [infames, as quais pagava para picar-lhes] apontam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror” (RIO, 2005, p. 215). Por conta dessa bizarrice, o protagonista se dá conta de uma outra que se camufla na sociedade de então: a hipocrisia das mulheres que apanham dos amantes, “sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso” (RIO, 2005, p. 215). Disso se conclui que, praticada de diferentes modos, a violência contra mulheres é um ato que se perpetua na sociedade que, em alguns casos, prefere abrandá-la e rotulá-la de “brigas de amor”...

Para agravar seu estado doentio, passa a escolher suas vítimas livremente, entre as desconhecidas, ao acaso, nos espaços franqueados pela modernização: “Gozo agora nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. É muito mais

simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. [...] ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes” (RIO, 2005, p. 215).

A declaração de Rodolfo nos coloca então diante da “doença moderna”, ou seja, como determinadas psicopatias e perversões ganham ênfase e se desenvolvem no seio de sujeitos expostos aos aspectos modernos da vida urbana, que, diante da excitação dos sentidos, não conseguem manter suas subjetividades unidas, coesas, e passam a ter atitudes consideradas pelos preceitos da ciência médica como ligadas às perturbações mentais.

Faz-se importante ressaltar também que essa urbanização do espaço público – seja nos trens, nos teatros, nas confeitarias e mesmo nas ruas –, ao atrair a multidão, permite que indivíduos como Rodolfo pratiquem atos ilícitos sem serem notados, pois esse mesmo público os encobre, mantendo o anonimato. A massa encobre os “criminosos”, como já pontuavam Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e vários teóricos da modernidade, entre eles Walter Benjamin.

João do Rio termina este conto colocando seu personagem na perseguição de uma mulher, que embarcara em outro vagão do trem. E, novamente, utiliza seu narrador – aquele rapaz dormindo no banco da locomotiva – para compor o desfecho:

O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura. [...] Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão [...]. Mas o comboio rasgara a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d’água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebato do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraças e de delírio (RIO, 2005, p. 216).

Para finalizar esta análise, mais uma observação: o aspecto *voyeur* de alguns personagens de João do Rio em suas andanças noturnas pela cidade os faz semelhantes a vampiros em busca de suas vítimas, pois o olhar do vampiro é como a mirada nos contos de João do Rio. Ao transitarem pela noite – carregada da herança romântica de solidão, pessimismo e tédio; “a noite é o manto que encobre a perversidade não apenas deles [os *flâneurs* vampiros], como também dos homens” (COSTA, D., 2005) –, homens comuns, vampiros e dândis decadentes estão em confronto com os recursos “iluminados” de técnica, razão, velocidade, dinamismo e vitalidade que a modernidade impõe. Todavia, numa relação antitética, a mesma “luz” que gera o progresso produz indivíduos desajustados, que sobrevivem na sombra da vida moderna, em seu lado obscuro e prenhe de vícios e deformações de caráter.

Nessa sociedade em que a modernidade se faz da maneira mais perversa existe ainda lugar para “vampiros” e personagens bizarros, as sobras excluídas e adoçadas pelo mal

finissecular – essa afetação das idéias e dos sentidos por uma série de estímulos sensórios e intelectivos produzidos pelas transformações da vida moderna, que obriga os sujeitos a adequarem suas subjetividades pelas leis da razão e da ciência, de forma a escaparem ilesos das doenças modernas.

3.1 Uma bizarra sensibilidade olfativa

É também de uma “doença” que sofre Oscar Flores, personagem de outro conto do livro *Dentro da noite* (1910). Todavia, ele é um “vampiro” diferente, movido por seu sentido olfativo, que o torna um esquisito perseguidor de cheiros envolvido pelo ar ligeiro da cidade moderna, dona de um ritmo apressado que a prosa de João do Rio parece a todo instante espelhar, na tentativa de escapar ao fugidío que a novidade lhe impõe.

É assim, retratada poeticamente, que essa imagem captada pelas pupilas caleidoscópicas do escritor forma o cenário para “A mais estranha moléstia”, texto refletor de uma época de transformações que provocaram na vida diária um torvelinho de sensações, e que o cronista, em seu desejo intenso e doloroso de eternidade, transfere para o papel como um documento fiel dos anos iniciais do século XX brasileiro, fazendo uma espécie de síntese da humanidade moderna. Como o personagem de Poe em “O homem da multidão”, o narrador de João do Rio também está em um ponto propício para a observação:

Por hábito, sentara-me a uma das mesas do terraço da confeitaria, os olhos perdidos na contemplação da Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e de ruído. No asfalto da rua era a corrida dos carros, apitos, trilos, largo bater de patas de cavalos, [...] cornetas de automóvel buzinando arredas, gente a correr, ou parada nos refúgios, à espera de um claro para poder passar, o estrépito natural do instante, à hora da noite nas cidades. Na calçada uma dupla fila de transeuntes sempre a renovar-se, o cinema colossal de homens das classes mais diversas, operários e dândis, funcionários públicos e comerciantes, ociosos e bolsistas, devagar ou apressados [...] (RIO, 1990, p. 93).²⁹

Nesse labirinto de ruas e vielas que a metrópole moderna se tornou, imagem que já aparece em “O homem da multidão”, o narrador de João do Rio tem um movimento semelhante ao de Edgar Allan Poe: busca a legibilidade dos signos da cidade através de sua multidão, dos traços do progresso que possam organizar esse movimento automático e quase autônomo das pessoas nas ruas.

²⁹ As referências e citações a este conto foram retiradas da coletânea organizada pela professora Helena Parente Cunha, em 1990, para a editora Global, de São Paulo.

Assim, como personagens representativas desse cenário, as mulheres receberam especial olhar do narrador joãoriodeano, que as coloca numa “multicor galeria” de acordo com a “teoria infinita do feminino para os gêneros: pequenas operárias, cocottes notáveis, senhoras de distinção, meninas casadeiras, simples apanhadoras de amor” (RIO, 1990, p. 93).

A chegada da noite – tópico romântico da solidão, representada pela natureza, que, neste conto, ganha expressão como símbolo da realização da modernidade técnica – também merece uma descrição poética, ornamental, uma vez que é nela que os personagens joãoriodeanos extrapolam suas anomalias. Como numa seqüência cinematográfica, João do Rio vai mesclando os elementos da vida moderna com as imagens oníricas dos contos de fada:

As sombras, a princípio de um azul-furfureáceo, depois de um cinza-espesso, iam preguiçosamente espalhando o veludo da noite na silhueta em perspectiva das grandes fachadas. À beira das calçadas, a pouco e pouco, os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelaria de pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estrelamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante, o incêndio das montras faiscantes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes d’Arlequins dos cinematógrafos, brasonando de pedrarias irradiantes as fachadas. Ah! os contos de fada que são as cidades! (RIO, 1990, p. 93).

E o cronista continua a falar, por meio de seu narrador, agora com toda a sua verve decadentista, dessa sedução que a cidade provoca no homem, pontuando sua escrita com toques barroquizantes e ornamentais que a deixam próxima do esmero artificial, em que o *art nouveau* também dá o ar de modernidade:

Os meus olhos se fixavam na confusão miriônica das cores, vendo em cada roseta um caleidoscópio, sentindo em cada tabuleta o sonho postigo de um tesouro de Golconda, a escorrer para a semi-opacidade da noite cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safiras, espelhamentos de jaldes de topázios, e eu recordava outras cidades, outras casas, o eterno boulevard, suprema orquestração do bom gosto urbano. Que fazer? Os meus olhos descansaram na multidão (RIO, 1990, p. 94).

A cena construída por João do Rio nos faz recordar as palavras de Georg Simmel sobre os estímulos sensoriais provocados pela cidade na psique humana: “A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos interiores e exteriores” (SIMMEL, 1979, p. 12). Isso acontece por ser o homem uma criatura que procede a diferenciações, uma vez que sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Ou seja, com tantas novidades a seu redor, era impossível ao sujeito passar imune à série de percepções sensoriais – visuais, auditivas e olfativas, por exemplo – que o cenário da metrópole moderna oferecia. É dessa estimulação sensorial que a história vai tratar.

Voltemos à narrativa. O que estaria a fazer aquele sujeito naquela confeitaria? Um dos hábitos chiques da época era tomar um aperitivo ao fim da tarde – talvez situação semelhante

ao *happy hour* dos tempos atuais –, “o momento verde”, como declara o narrador, referindo-se ao absinto, bebida favorita dos escritores decadentistas, “hoje uma série de envenenamentos de cores variadas e de nomes ingleses, a que a leve estética sem inventiva dos cafés e das confeitarias continuava a chamar sempre o momento da água glauca”, diz (RIO, 1990, p. 93).

Assim, seduzido pelos efeitos da bebida, o narrador – de quem não se sabe o nome, mas que pode ser o próprio escritor, uma vez que este também era freqüentador desses cafés e, pela forma como conduz a conversa, nos faz lembrar as entrevistas jornalísticas – avista, “como tendo perdido alguma coisa, os olhos à procura, o *nariz* ao vento, o delicado Oscar Flores, um ente muito fino, muito sensível, do qual diziam horrores e que de resto parecia ter n’alma um fatigante segredo” (RIO, 1990, p. 94).

Dessa forma tomamos contato com aquele que será o personagem central dessa narrativa, um sujeito perturbado e totalmente envolvido pela vertigem da vida moderna. Percebendo seu estado aflitivo, indeciso por não saber se continuava seu caminho, o narrador o chama ruidosamente. “Ele voltou-se, *como se fosse apanhado em flagrante*. Estava visivelmente contrariado” (RIO, 1990, p. 94, grifos nossos), comenta, apontando para um detalhe importante nesse enredo: o que Oscar Flores estaria a fazer de tão sigiloso, suspeito, que dava a impressão de algo proibido?

Como adverte o narrador, “os segredos fizeram-se para ser contados. Tudo vai de ocasião” (RIO, 1990, p. 94). E estava feita então a ocasião para o desvendamento do mistério que envolvia Oscar Flores. O que ele escondia? O que o afligia? Com um suspiro, “deixou-se cair na cadeira. Já agora tomava um *cock-tail*. O seu caso, porém, era outro. E fechou-se num silêncio nervoso, cortado de sobressaltos” (RIO, 1990, p. 94), descreve-o o narrador, agora seu interlocutor, chamando-nos a atenção para uma característica de Flores: “o seu habitual silêncio em todas as rodas, como sempre à espera de um sinal misterioso para partir e desaparecer” (RIO, 1990, p. 94).

A descrição do personagem, feita pelo narrador, deixa transparecer certo ar homossexual, talvez uma forma de João do Rio expor a admiração que sentia pelo sexo masculino. Além disso, era um exemplar do supra-sumo da elegância, marca distintiva de dândis decadentistas, como era o seu caso:

Olhei-o então com vagar. Era encantadoramente lindo com o seu ar de adolescente de Veroneso, a pele morena, o negro cabelo anelado. Como devia ser feliz assim rico e belo, com a sua bengala de castão de turquesa, a gravata presa de um raro esmalte, a atitude inquieta de um príncipe assassino e radiante, o Oscar Flores! E falavam tanto mal dele! (RIO, 1990, p. 94).

A figura do dândi, como se viu, é uma interessante alegoria para se compreender os meandros do processo modernizador no Brasil e algumas de suas perversidades. Como já havia acontecido décadas antes na Inglaterra e na França, depois de períodos tumultuados de revolução em que perderam boa parte de seu poderio, os antigos aristocratas assumiram uma postura reativa ante a deselitização advinda com a tendência democratizante que então se implantava com os novos regimes, possibilitadores da ascensão das massas.

Ávidos então por compensar as perdas sofridas em seu *status*, esses homens assumiram uma postura de distinção e originalidade, de forma a se sobreporem a essas massas, literalmente unificadas por hábitos e gostos. Ao ostentarem uma superioridade que se nutre de aparências, os dândis primaram pela elegância, pelo refinamento, pelos gestos estudados, encenando no palco da cidade atitudes performáticas que lhes garantiram a atenção.

Foi dessa maneira que apareceram no Brasil do período finissecular, filhos da aristocracia agrária decadente que teve de assumir outras funções a partir dos surtos da indústria nacional e com a implantação da República. Bem-nascidos e educados, usufruíram as possibilidades de viajar e estudar na Europa para tomar contato com tendências artísticas, culturais e sociais modernas, trazendo na bagagem comportamentos que, se ora chocavam, ora cumpriam sua função de distinção social e intelectual.

Entre a sua galeria de tipos urbanos, muitos são os dândis de João do Rio – Barão de Belford, Godolfredo de Alencar, Heitor de Alencar, Oscar Flores, entre outros –, uma vez que o cronista foi um desses intelectuais que incorporou o dandismo em vida e obra. Mas voltemos à história de “A mais estranha moléstia”.

Oscar Flores, como o narrador advertiu, tinha mais que um segredo a esconder, motivo que o fazia ser o *leitmotiv* da falta de assunto nas rodas dos cafés; sofria de alguma coisa além de simples esquisitices que afetam os espíritos delicados. Como ele mesmo diz, “tenho apenas a mais estranha moléstia nervosa que ninguém sabe. Curioso, hein? Diante de mim toda a gente sente a anormalidade, outra esfera, outra vibração” (RIO, 1990, p. 94). Ele mesmo descarta a possibilidade das “degenerações normais” que lhe atribuem “os mais espessos”, intelectuais que formam a opinião das massas (RIO, 1990, pp. 94-5). E pondera que dedica sua existência tentando “domá-la [a moléstia] e na irresistível vontade de satisfazê-la. Tenho estudado, tenho lido, tenho feito observações a ver se encontro outro tipo igual. Absolutamente impossível” (RIO, 1990, p. 95).

Alguns termos empregados por João do Rio neste conto – moléstia, nervos, nevrose, anormalidade, degenerações etc. – típicos da linguagem médica, sinalizam para um diálogo do

texto de teor e assunto decadentista com as orientações da medicina e da ciência então em voga. Mais uma vez, vemos o cronista transitar por esses caminhos tortuosos da nova estética e perguntamo-nos: Por que o escritor usa referências científicas em seu discurso? Qual a sua intenção?

Creemos que esse procedimento deixa claro que a estética naturalista, por vias inconscientes ou não, fazia-se presente na arquitetura do texto pré-modernista, uma vez que este teve de conviver, obrigatoriamente, como todo o vocabulário específico que a ciência e progresso utilizavam para falar dos novos tempos. Além disso, esses recursos de linguagem também funcionam como um chamariz crítico para a mudança descomunal nos comportamentos sociais. Parece que João do Rio quer alertar seus leitores sobre a adesão, muitas vezes acrítica, aos novos tempos, à “moda” que invade as subjetividades como um fetiche perverso, que destrói personalidades frágeis e passíveis de serem sugadas pelo turbilhão de sensações modernas. Ao apresentar esses tipos mundanos, o escritor previne para os perigos que se escondem na selva de pedras da metrópole modernizada.

Mas voltemos a “A mais estranha moléstia”. Envolvido por um clima de suspense e mistério, típico das narrativas investigativas, Oscar Flores vai contando aos poucos a seu interlocutor o que de tão extravagante esconde. Suas frases refletem sua índole decadentista, que lembram Des Esseintes, personagem de J.-K. Huysmans, em *Às avessas (A rebours)*, que também era dominado pelos sentidos:

— [...] Eu sofro desde criança. A princípio, na mais tenra idade, apareceu como escandalosa precocidade; até a adolescência tive-o como um crime horrível, castigo e prazer do pecado. Com a razão – porque eu sou um sujeito muito razoável e muito refletido – vim a descobrir que era um desequilíbrio dos sentidos, a exaltação lírica, o desenvolvimento assustador de um dos sentidos, capaz de dominar os outros, submetê-los e virar aos poucos em fonte de todos os prazeres, em único foco das sensações agradáveis, em tirano da impalpável luxúria (RIO, 1990, p. 95).

E continua, numa fala entrecortada por dogmas sobre a arte – “no ideal que jamais se corporifica e é na nossa alma como o perpétuo sonho irrealizável” (RIO, 1990, p. 95) –, a dizer que sua moléstia deu-lhe da vida íntima uma “noção incorpórea, deslocou-me para um mundo de fantasia exasperante, fez-me o lascivo da atmosfera, o gozador das essências esparsas” (RIO, 1990, p. 95).

Impaciente, uma vez que sua doença parece tão inverossímil que ninguém lhe acredita, Oscar revela ao amigo o tormento que o vitima: “O olfato, apenas o olfato. Sou como o escravo, o ergastulado do cheiro. Tudo é cheiro. É o cheiro que guia, repele, atrai, repugna, o cheiro é o condutor das almas” (RIO, 1990, p. 95). Nesse sentido, portando-se como um filósofo, tomado pela vertigem sensitiva, Flores compõe lições sobre esse seu mal moderno:

O cheiro plasma, porque está no ambiente. Os caracteres dos homens são feitos de essências [...]. Vive oito dias numa casa de perfumes ou no *boudoir* de uma mulher galante, e as tuas idéias tomam aspecto de idéias com pó-de-arroz, de idéias efeminadas, *made expressly* para uma certa roda pueril. [...] Posso mesmo dizer-te que cada cidade tem um cheiro próprio, e que eu os sinto ao aproximar-me, ao saltar no desembarcadouro, cheiros que conseguem dar a impressão geral dos habitantes, cheiros honestos, cheiros voluptuosos, cheiros de seio... (RIO, 1990, pp. 95-6).

Na juventude, ao sentir que sua nevrose olfativa se acentuava cada vez mais, com um caráter desabridamente sensual, Oscar percebeu que quando esses cheiros violentos vinham, “era preciso alhear-me, deixar a roda dos conhecidos, sair por aí, a ver se descobria o cheiro que eu precisava, o cheiro que não sabia qual era, mas devia tranquilizar-me” (RIO, 1990, p. 97). Ou seja, o personagem tinha a obsessão de um cheiro nunca sentido, que lhe despertava desejos carnis. Dominado então por esse sentimento atroz, “a hiperacuidade de um sentido dirigida com estética” (RIO, 1990, p. 96), Oscar Flores – como mais um excêntrico na galeria de tipos humanos bizarros e artificiais que desfila pela obra de João do Rio – se perde em um labirinto de cheiros, cheiros “modernos”, “novos”, que o fazem agir instintivamente, como um animal.

Mais que loucura, a “doença” instintiva e olfativa de Oscar Flores sinaliza para uma adesão à tão em moda cultura dos perfumes, porém isso não se faz de modo acrítico. Como o personagem mesmo observa, não se trata “do perfume com a significação normal de estrato fabricado para o mercado. É outra coisa” (RIO, 1990, p. 96), uma vez que desses perfumes comerciais ele já era mestre em suas composições químicas, capaz de fazer um catálogo. “Vi então que a minha doença não amava as concentrações mais ou menos industriais” (RIO, 1990, p. 97), completa.

Por isso, parte para outros cheiros, como o das flores. Aqui, tem-se a plenitude do esteta decadentista, uma vez que sua paixão por flores e pelo prazer advindo delas permite-lhe participar da comunhão de valores caros ao comportamento dos artistas finisseculares, adeptos de flores na lapela para compor seu visual – Oscar Wilde e o próprio João do Rio as usaram –, de quadros florais para enfeitar suas paredes – os famosos girassóis de Van Gogh são exemplares – e de arranjos em vasos de cristal para decorar seus ambientes, uma vez que recordam “o olor das paixões, a alma dos seus desejos, as recordações de tonturas, de frenesis e de grandes repousos celestes” (RIO, 1990, p. 98), embora tudo isso lhe cause horrores e ódio, refletindo seu comportamento paradoxal.

Ao perceber o amigo dominado então por uma confusão mental, um abatimento, e temendo o delírio que poderia lhe torturar a qualquer momento, o narrador pergunta, como um repórter diante de sua vítima acuada: “— Então, se não amas os perfumes que te fazem

mal, se odeias as flores que te exasperam, em que consiste o desproporcional domínio do olfato sobre os teus sentidos?” (RIO, 1990, p. 98). Ao que Oscar responde:

— [...] Tenho entre mim e a vida comum um como véu de talagarça espessa. [...] É a existência da miragem olfativa, uma existência em que os cheiros visionam ambientes, descrevem as almas dos tipos que me rodeiam, dão-me sensações de cor [...], de sons, de músicas, porque cada cheiro é como um som diverso e o cheiro da baunilha é bem uma nota abemolada diversa do cheiro do cravo vermelho, esse sustenido de clarim; de gosto, porque os cheiros têm gostos; de excitação, porque todos os sentidos calcados por tamanha acuidade vibram a arcada furiosa de um desejo incompreensível, perpétuo, demoníaco, no meu pobre corpo (RIO, 1990, pp. 98-9).

Dessa maneira, os cheiros, para Flores, assumem um aspecto fantasmagórico, são como fantasmas que o perseguem por onde passa, que o atraem e fazem-no praticar atos insanos, regados à luxúria e a delírio: “As criaturas são as ânforas da harmonia dos cheiros. Cada carne tem o seu corpo ódico que é o cheiro, cada ser faz-me sentir a alma pela veste incorpórea do cheiro, [...] do cheiro que se procura para aquietar e amar...” (RIO, 1990, p. 99).

Oscar Flores não busca o artifício das perfumarias industriais. Quer algo além de nucas e roupas cheirosas: “O cheiro é a alma dos seres. Elas afogam a alma no artificial para encantar os simples, os brutais. Os meus instintos gelam-se, morrem em frente dessas baiadeiras mascaradas com a máscara transparente de outros cheiros. [...] Por isso, murmurou, procuro – é horrível –, procuro as criaturas simples, as que não se perfumam, as que ignoram o postigo ignóbil da civilização, e guardam o próprio cheiro: as crianças, as adolescências rústicas [...]” (RIO, 1990, p. 100), frases que demonstram o quanto de perverso e diabólico tinha essa moléstia para o personagem, dado que, mesmo consciente dos atos ilícitos que poderia cometer, não consegue resistir a seu instinto olfativo. E conclui sua triste sina:

Vou em busca do meu perfume, do perfume que amo, da urna desse sonho, do corpo dessa alma. E degringolo a razão, a moral, respeito a sociedade, rolo o abismo dos lugares pouco distintos, dou-me a relações pouco brilhantes, aspiro todos os corpos à espera de um dia encontrar o perfume incomparável (RIO, 1990, p. 101).

É na cena da cidade que o personagem desaparece, apressado, seguindo outro cheiro fantasmagórico, cheiro da pele e da carne humanas, que passara pela rua. Assim, deixa o narrador a refletir, sozinho na confeitaria, com a imagem da avenida à sua frente, quando “centenas de lâmpadas elétricas acendiam a sua grande extensão no clarão da luz – ‘a mensageira da verdade visível’” (RIO, 1990, p. 101).

“A mais estranha moléstia” funciona como um chamariz na obra de João do Rio, a partir da estrutura do texto decadentista – linguagem, concepção dos personagens –, à geração de comportamentos bizarros – entendidos pelas leis deterministas da estética naturalista – na cidade que se modernizava. Mesmo sob os auspícios da ciência e da técnica, algumas subjetividades escapavam ao controle dos padrões comportamentais “modernos” e se

esgueiravam pelas ruas e bulevares iluminados atrás da satisfação de prazeres mórbidos ou anômalos, mesmo que isso significasse sua segregação social. É contra isso que o cronista parece erguer sua voz, suavizando as “loucuras” da época moderna como se fossem traços pitorescos da sociedade em ebulição.

3.2 O tom amarelado da doença social que ninguém quer ver

É também num ambiente de cheiros – cheiros de carne, de sexo, de despudor –, em outro prolongamento da rua e da noite joãoriodeanos – um bordel desclassificado na área marginal do Rio de Janeiro, longe das luzes da avenida moderna –, que se passa a próxima história de João do Rio. Como *flâneur* e cronista mundano, a rua foi companheira inseparável de Paulo Barreto e serviu-lhe de inspiração para compor várias imagens da modernidade carioca. É nestes seus prolongamentos – o bar, a confeitaria, o teatro, a casa de espetáculos, o lupanar, a pensão imunda, por exemplo – que o escritor revela muitas das bizarrices e perversões dos seres aturdidos pela vertigem de idéias finisseculares, como temos visto pelas análises de seus textos.

Num Rio de Janeiro atacado pela mania de progresso e pela imitação de costumes importados da Europa, o cronista insere os personagens de “A menina amarela”, conto de *A mulher e os espelhos* (1919), numa sociedade sedenta de prazeres sórdidos, transgressores e, por vezes, anômalos. Ao construir a imagem do *bas-found* da *Belle Époque* carioca, João do Rio pinta com cores esmaecidas, amareladas, certo ar “sem graça”, um mal-estar diante da vida mundana, que a sociedade de então preferia disfarçar em comportamentos artificiais a enxergá-los tais quais eram, assumindo sua parcela de culpa nesse cenário.

No entanto, essas cores amareladas, indício de doença, se por um lado se coadunam com as cores românticas e pitorescas do ideal amoroso – a mocinha lânguida que espera ser salva por um herói –, ou se definem estereótipos sociais do tipo “apesar da miséria e das péssimas condições de vida, todo pobre é feliz”, contrastam, por um lado, com as cores da ciência que definem o que é saúde, numa época em que o culto da beleza e da forma física exigia corpos sãos em mentes sanas, coroados de cores vibrantes.

Vale recordar que o início do século XX no Brasil foi pontuado por epidemias que, para seu combate, exigiram medidas drásticas, como a vacinação obrigatória contra a varíola, proposta pelo então secretário de saúde, Oswaldo Cruz, o que provocou levantes da população

do Rio de Janeiro contra tal determinação. Medida esta que fazia parte da onda remodeladora da capital da República empreendida no governo de Rodrigues Alves, a partir de 1904, que tinha a intenção de sanear e dar ares saudáveis à cidade tropical, além de embelezar suas ruas aos moldes de Paris.

Além disso, essas cores esmaecidas se contrapõem às da euforia que o progresso fornecia para aqueles anos: nas montras iluminadas, por exemplo, os artigos enobreciam os tons vivos que seduziam com promessas de brilho, austeridade e satisfação. Fetichizados, esses objetos ajudavam a manter em alerta o desejo de ter e aparecer dos tempos modernos.

Livro de sua fase madura – em que o estilo do autor “alcança o auge do cinismo e da sofisticação”³⁰ – publicado dois anos antes de sua morte prematura, em *A mulher e os espelhos* (1919) João do Rio assume uma postura antropológica e etnográfica ao agir como um verdadeiro pesquisador dos tipos humanos e dos sistemas sociais a fim de nos contar histórias cujo cerne são personagens femininas. São “miragens textuais do estetismo decadentista”³¹ – imagens envolvidas pelo prazer requintado e exclusivo advindo da arte de narrar e de compor cenas em que a vida é prazerosa porque é artística e artificialmente encenada – divididas em 18 contos, que perpassam a sensualidade, a tirania, a possessão, o amor e a morte, entre outros sentimentos que acometem as mulheres em seus momentos de delírio e paixão.

É como se a sedutora Salomé – que os decadentistas instituíram como um dos grandes emblemas finisseculares e que se tornou protagonista de uma peça homônima de Wilde, uma das primeiras traduções da obra do escritor irlandês no Brasil, feita por João do Rio – estivesse em todas as mulheres e todas as mulheres estivessem em Salomé³², como proferiu o cronista carioca. É a partir dessa relação que João do Rio constrói as histórias deste livro: as imagens de “suas mulheres” têm o poder fascinante do canto da sereia, ou da dança sedutora e labiríntica de salomés, que levam os apaixonados à loucura, à neurastenia, aos vícios mais degradantes e horrendos em nome do amor, temas que têm o toque refinado dos decadentistas.

Assim, essa prosa de teor decadente, ao dar voz a formas pervertidas de sexualidade e desequilíbrio psico-nervoso, embora se configure como uma forte rejeição de posições

³⁰ A expressão é do biógrafo de João do Rio, João Carlos Rodrigues, no texto “A flor e o espinho”, que serviu de introdução a *História de gente alegre: contos, crônicas e reportagens da Belle Époque carioca* (1981).

³¹ Expressão de Luiz Edmundo Bouças Coutinho, na apresentação do livro editado pela Coleção Biblioteca Carioca, em 1995, edição que usamos para as referências e citações nesta dissertação.

³² Richard Ellmann chama a atenção para o poder de sedução – através da dança – dessa personagem bíblica: ao longo dos séculos, foi retratada por pintores e escultores; no século XIX, é com a literatura que estabelece seus flertes, campo onde encontra “ampla receptividade e especial consagração nas páginas dos decadentistas, que coreografariam para ela os passos com os quais deslocaria os códigos da tradição romanesca”, conforme compreende Luiz Edmundo Bouças Coutinho, na referida apresentação de *A mulher e os espelhos* (1995, p. 8).

naturalistas, não se abstém de analisar os aspectos da morbidez presente na narrativa *fin-de-siècle*, estimulando-os, ao contrário, diante do anômalo, do sórdido.

“A menina amarela” é exemplar nesse sentido: quinto conto do livro, explora o deleite doentio de um jovem e distinto cavaleiro que se embevece diante das vulgaridades de um bordel desclassificado – um dos típicos prolongamentos da rua que João do Rio elege para ambientar algumas de suas histórias. Com um final surpreendente, o escritor une o refinamento de um esteta e a degradação decadente como estratégia de choque para denunciar o que está por trás de relações sociais frouxas, doentes e “amareladas”.

O ritmo que João do Rio imprime a esse conto também é significativo para a compreensão desse amarelamento. Inicialmente acelerado, as cenas da primeira parte apresentam Pedro de Alencar, um distinto cavaleiro com posição invejável – “criatura feita de aristocracias inatas, cultor de elegâncias” (RIO, 1995, p. 38) – e seu fascínio pelo ambiente de vícios e esquisitices morais que compõem os prostíbulos da época, “atmosfera permanente de animalidade vestida” (RIO, 1995, p. 38). Ao generalizar o comportamento dos freqüentadores e moradores dos lupanares, intencionalmente ou não João do Rio sinaliza para uma crítica ao naturalismo e ao racionalismo que dominavam as teses do final do século XIX – homens e mulheres, ao agirem apenas por instintos, tornavam-se animalizados, irracionais.

Ao mesmo tempo, ao dar características românticas a esses personagens, como Flora Berta, que, apesar da personalidade forte e determinada, tinha o mesmo desejo romântico de várias jovens de sua idade – sonho independente de classe social, do estigma de origem ou do local onde vivem, seja em ambientes de permissividade social, requintados ou degradados: queria uma casinha com palmeiras e canários –, embora pareça eufemizar/suavizar o comportamento daquela mulher e colocá-la no mesmo patamar de outras damas, na verdade João do Rio quer esvaziar todos os estereótipos que a sociedade impunha a essas pessoas. Afinal, as mulheres prostitutas sempre foram as grandes vítimas do desejo, dos instintos e da satisfação sexual, pelo fato de poderem comercializar seus corpos como objetos de prazer.

Com muitas cenas descritivas, a história começa quando o personagem se torna freqüentador de um lupanar na região da Cidade Nova e apaixona-se por Flora Berta, “gordinha e vulgar nos seus vinte anos!” (RIO, 1995, p. 38). Lá conhece tipos como Rosinha da Gruma, “uma pobre mulher de boca mole e dentadura postiça, que se fizera especialista em amar meninos” (RIO, 1995, p. 38), o irmão de Flora, “ser ambíguo e serpentino” (RIO, 1995, p. 39), síntese da figura decadente, e uma porção de homens que “pareciam ir ali despir a vergonha para estar à vontade” (RIO, 1995, p. 41) além de mulheres que, “nascidas naquele

meio desde crianças, ainda impúberes e já com o conhecimento completo das mais tremendas luxúrias, prestando-se a todas as ignomínias” (RIO, 1995, p. 41).

Ao apresentar esse rol de personagens femininas, João do Rio parece beber nas fontes de Baudelaire, que via nas prostitutas a imagem da heroína da modernidade, a mulher artificial que se oporia à dama da sociedade, esposa e mãe de família, natural porque procriadora, fato que lhes descredenciava para assumir o posto de heroína. São as prostitutas as musas dos escritores decadentes, porque refletem em suas atitudes toda a artificialidade da vida que esses intelectuais admiravam.

Voltando à narrativa, o ritmo ligeiro também se mantém por meio de frases nominais e exclamativas para demonstrar a incredulidade dos amigos de Pedro, que não acreditavam no que ouviam: “Toda a roda estava admirada. [...] Parecia impossível! Era decerto um novo vício [...] Não! Era impossível” (RIO, 1995, p. 38), bradavam espantados diante de suas atitudes paradoxais. Mas o próprio protagonista, “cada vez mais preso, [...] deu a solução do enigma daquela atração. — É esplêndido, filho, de inconsciência moral! [...] Tudo, até os móveis, parecem gritar a falta de vergonha. Com um mês de estadia naquela casa, fica-se a perguntar onde está o pudor. Realmente, existe o pudor? Existiu mesmo? Estou de observação, meio alegre e meio triste” (RIO, 1995, p. 38).

O estar “meio alegre e meio triste” do narrador denuncia seu estado de espírito conturbado, tomado pela crise existencialista e, simultaneamente, dotado de um caráter sibarita, que o obriga a satisfazer suas curiosidades e a viver uma vida de prazeres e indolências. Por outro lado, como se vestisse uma máscara – artifício que esconde suas reais intenções no lugar –, Pedro de Alencar, nesse fragmento, é um espelho do trabalho do repórter, que também tem de observar atentamente para produzir a informação, formar a opinião social. Ao colocar em dúvida, por meio de seu personagem, a existência de alguns preceitos morais, como o pudor, além de relativizar verdades absolutas quanto aos padrões de comportamento, João do Rio expõe caricaturalmente os desvios e anomalias sociais e pinta as imagens do Rio marginal e degradado das prostitutas e malandros, Rio que as classes privilegiadas pelo progresso preferem não ver/reconhecer.

Ainda dentro de um ritmo rápido de composição das cenas, João do Rio destaca o “vocabulário assustador” característico daquele ambiente, no qual “as conversas gerais nunca eram de uma imensa cordialidade”, ressaltando que aquelas mulheres, de “susceptibilidade grande, zangavam-se por qualquer coisa, umas com as outras [...] portas batiam, gritos, ameaças de conflito” (RIO, 1995, pp. 39-40).

Esses fatos retomam o léxico e as cenas naturalistas em pleno texto decadentista para, no diálogo estabelecido entre essas estéticas tão antagônicas, revelar que não há espaço para esse tipo de comportamento naturalista – contrário à educação e aos bons costumes europeizantes, especialmente franceses, que chegavam com a modernização da cidade – na nova sociedade brasileira que se firmava com a República. Mesmo as classes mais humildes deveriam aprender a se comportar pelos ditames das civilizações modernas! Por outro lado, o cronista se aproveita de algumas dessas cenas para desnudar as relações de compadrio que comandavam a sociedade da época, e que se perpetuaram (ou se perpetuam, o que é mais grave) por longos anos em nossas instituições públicas:

De vez em quando o ardente sustentador da mãe da dona da casa aparecia alcoolizado, com um punhal formidável, querendo matar toda a gente. As mulheres atiravam-se às janelas, pedindo socorro, e como a delegacia era próxima, minutos depois soldados de espadagão trepavam escada acima, prestes a prender todos os presentes. Como, porém, o delegado tinha uma especial amizade a Flora Berta, tudo continuava na mesma (RIO, 1995, p. 40).

Sem se deixar afetar por essas coisas, Pedro de Alencar vivia uma paixão que, por trás de seu comportamento *bon-vivant* – “Pedro divertia-se, amando, afinal, como devia amar essa criaturinha [Flora], ingênua, apesar de perdidíssima naquele ambiente de crápula” (RIO, 1995, p. 40) –, despertava-lhe um interesse além da satisfação dos desejos carnis. Pedro queria analisar aquela gente como um antropólogo ou um etnógrafo em seus campos de pesquisa, queria testar suas reações, como a de Flora Berta – “louca de riso com a idéia do julgamento e da morte dos retratos [de seus ex-amantes]” (RIO, 1995, p. 40) – quando ele propõe “o degolamento geral do exército de fotografias” que enfeitavam as paredes do quarto da mulher. Idéia logo apoiada por Francisco – o outro amante de Flora, com quem Pedro mantinha uma relação “amigável”.

João do Rio expressa o espírito atormentado e paradoxal de Pedro ao dizer que, após deixar as paredes nuas, seu protagonista “sentia aquele misto de contentamento e de tristeza que tem todo homem moderno, quando irreparavelmente o mundo lhe mostra o vácuo dos sentimentos” (RIO, 1995, p. 40). Diante da insípida reação de Berta e de Francisco, Pedro de Alencar, dotado de um penetrante poder de observação e análise dos fatos, que o fazia refletir sobre as atitudes dos outros e não conseguir com elas coadunar, declara:

Era inacreditável! Não sentiam aqueles seres, não pensavam, não tinham um toque que os diferenciasse dos animais, e pareciam felizes e viviam. Talvez fosse melhor não sentir, porque o pudor é a diferenciação do homem, e aqueles sem pudor viviam radiantes. Nenhum deles teria ao menos um laivo de decoro d’alma? Talvez tivesse, mas tão apagado, tão liquefeito, e com certeza tão extemporâneo! (RIO, 1995, pp. 40-1).

A partir dessa reflexão de Pedro, que expressa um desânimo em relação ao estereótipo de existência animalizada e naturalista desses seres, João do Rio apresenta-nos outra faceta do

personagem – quase um intelectual, um visitante que não se envolve com aquele ambiente – que tornava pungentes suas análises daquela gente, “que ele tivera a ilusão de julgar um pouco melhor que a roda de diversão e prazer caro” (RIO, 1995, p. 41). Por não serem nem imorais, porque eram “a alma nua espojando-se e mostrando as mazelas” (RIO, 1995, p. 41), Pedro não consegue separá-los totalmente do restante da sociedade falsa e hipócrita em que vivia. Presa e preso daquela e por aquela gente, Pedro parece estar sendo preparado para alguma coisa além da simples pesquisa observatória do campo.

Ao criticar a razão ocidental, baseada no cientificismo, apontando seus limites e desajustes, João do Rio vai inserir essa narrativa entre aquelas de sua obra que trilham os caminhos da desrazão, criando assim uma forma original de realização dessa mesma razão ocidentalizada no Brasil. Ou melhor: é pela estratégia do choque que o cronista pretende sacudir os pilares de sua sociedade e, dessa forma, fazê-la enxergar o que está por trás do progresso, ver aquilo que essa mesma sociedade construiu e que, agora, insiste em esconder debaixo dos escombros da cidade iluminada.

É assim que o acontecimento insólito e estranho vai ser implantado na história, revelando algo torpe relacionado, exatamente, ao ambiente luxurioso. Por esse viés, Paulo Barreto mantém uma relação necessária em sua obra entre as anomalias bizarras e o sórdido na composição do fato fantástico, e, desse modo, compõe a representação dos dilemas subjetivos em pleno começo do século XX:

Pedro esperava o terrível, o imprevisto, lugubrememente horrível que há sempre a pairar nos transbordamentos banais da luxúria. E naquela casa aberta a toda gente, onde se praticava a vida animal sem mistérios, sem recato, na sarabanda das ceias, nas mais desenfreadas orgias, em diálogos com a velha mãe de Flora, diariamente espancada, forçando a intimidade com o amoroso Francisco, a cada instante parecia-lhe sentir que impalpavelmente a revelação imprevista ia surgir.

Uma vez, Pedro estava só com a Berta, quando bateram à porta:

[...]

Deu a volta à chave, abriu. Diante deles estava, com a sua saia suja, o casaco em tiras, o cabelo de estopa por pentear, uma pobre menina. Era horrível! (RIO, 1995, p. 41).

A aparição da menina – “E parecia que lhe tinham dado por dentro da pele um violento banho de enxofre. Tinha jalde a face, a pele das mãos era amarela, os lábios, sem sangue, laivavam-se de amarelo, e nas olheiras cor de perpétua a esclerótica era cor de gema d’ovo” (RIO, 1995, p. 41) – como se fosse um “espectro de pesadelo, um ser irreal”, assusta Pedro de Alencar. Apenas um detalhe parece lhe dar vida: “os seios duros e eretos davam impressão de vida impetuosa”, como se, naquele ambiente luxurioso, apenas os instintos sexuais pudessem sobreviver, minúcia que, mais uma vez, estereotipa as mulheres que vivem nesses espaços desregrados, as verdadeiras vítimas da exploração sexual patrocinada pela sociedade de bases patriarcais.

A explicação para o fato – que, à primeira vista, parece simples – vem de Flora Berta: a menina é tola, tem medo aos homens, porque um carroceiro havia-lhe estuprado fazia quatro meses. Desde então vivia acuada nos cantos, “não podendo olhar os homens sem tremer, sem fugir. Nem mesmo o pai” (RIO, 1995, p. 42), o qual lhe colocou no prostíbulo como forma de se livrar da menina desonrada socialmente.

Com a insistente preocupação de Pedro, sensibilizado com a “doença” da menina, Berta completa seu raciocínio: “É amarela, toda amarela, filho. O médico disse que foi de horror...” (RIO, 1995, p. 42), comentário que sinaliza para a perspectiva científicista-naturalista em voga naqueles tempos. Nessa perspectiva, o médico é entendido como uma alegoria da visão autoritária da ciência, capaz de justificar todas as “doenças” da vida moderna, mesmo aquelas de caráter horripilante.

No entanto, João do Rio faz uso dessa alegoria para ironizar as certezas da ciência naturalista/higienista e apontar para as lacunas do conhecimento científico, duramente combatido por parte dos intelectuais do início do século XX, uma vez que o amarelamento da menina significava sua vergonha diante de práticas sociais seculares, não raro encaradas como normais numa sociedade que via no despudoramento de jovens pobres, submissas – o exemplo clássico é o de escravas por seus senhores patriarcais – um sinal de virilidade e força.

Além disso, esse “horror” retirado da fala de Flora Berta permite-nos outra leitura: o “horror” representa o espanto doloroso diante do lugar que a sociedade dita moderna, de bases contraditoriamente patriarcais, reserva às meninas e mulheres pobres, miseráveis. Seus corpos são mercadorias, têm um preço muitas vezes irrisório para funcionarem como objetos de prazer, para serem usados e descartados quando cumprem seu papel de satisfação sexual.

Nesse discurso do cronista carioca – em que cabem a ironia (procedimento típico da época), alguns conceitos da estética naturalista (a linguagem os comportamentos desviados da norma padrão vigente) e outros do Decadentismo (como o comportamento frívolo e sibarita de Pedro de Alencar – uma vez que, por só lhe interessar a satisfação de seus prazeres mundanos, o personagem não se deixa envolver completamente por aquele ambiente), além do fato insólito apresentado pela ótica fantástica (a aparição fantasmagórica da menina amarelada) – entrevê-se o diálogo que João do Rio promove entre as variadas maneiras de se representar os conflitos existenciais do sujeito moderno.

Isso se complementa com o modo pelo qual João do Rio encerra sua narrativa: de forma a mais naturalizada possível, Pedro de Alencar deixa de aparecer na casa de Flora Berta, o que parece demonstrar que seu interesse pela moça não passava de satisfação temporária de prazeres carnavais. No entanto, João do Rio indica-nos um viés de leitura além

deste: o sumiço de Pedro na verdade está atrelado ao mal-estar causado pela visão da menina amarela, a revelação daquele algo insólito que tanto esperava e que, naquela noite, havia se cumprido. A cor amarelada retira dos olhos do personagem os estereótipos sociais que carregava, fazendo-o conhecer uma realidade que não era fácil de ser assimilada. Por isso, para se livrar desse mal social amarelado, e sem motivos para manter as visitas à Berta, deixa-se domar pelo desejo do “novo”, partindo em busca de novas sensações na cidade que lhe desperta os sentidos.

Ao terminar seu conto dessa maneira, Paulo Barreto esvazia as expectativas do leitor, acostumado com finais felizes e atos de heroísmo, e rompe com as certezas naturalistas, mostrando que os decadentistas buscavam outro lugar possível para a arte e a imaginação no mundo da razão. Razão esta já então abalada pelos escritos finisseculares, que a surpreendiam com maneiras variadas de representar o que estava no inconsciente dos sujeitos, coisas que fugiam às suas explicações e rasuravam suas regras.

3.3 Para a lógica do bom senso, uma cabeça de papel

Crítico de sua época, João do Rio sabia que algo estava além desses comportamentos decadentistas. Havia alguma coisa muito mais extensa e inquietante que simples comportamentos viciados e viciantes e bizarrices, uma vez que suas pupilas também já haviam captado esse tom amarelado produzido pela modernidade.

Assim, no livro que lança em Lisboa no ano de sua morte, *Rosário de ilusão* (1921), marcado por um tom melancólico e irônico, um olhar desencantado parece fazer uma síntese do que, aqui, denominamos de modernidade encenada e fantasmática. Como o próprio escritor declara na dedicatória (“A qualquer alma sensível”), não devemos nos admirar se encontrarmos no volume “as reflexões da tristeza e a amarga desolação da dor”, pois sua tarefa “é juntar alegremente as observações e amontoar com febre entusiástica idéias de riso, pensamentos de esplendor” (RIO, 1921), advertindo-nos que “não se procede assim sem punição”, pois “estamos muita vez com a braçada de louros para a Vida ou com os símbolos do Riso nas mãos e o sangue goteja na nossa frente” (RIO, 1921).

Os contos reunidos neste livro têm um quê de fantásticos, transitando entre o maravilhoso, o insólito e o estranho, gêneros de que fala Todorov. “Pavor” é um deles: uma típica história de suspense, que traz a presença do duplo, elemento caro também à literatura

decadentista. Em “Maria Madalena”, o narrador se vê de repente a conversar com um quadro dessa mulher polêmica na história do cristianismo – a *Madalena*, de Ticiano – durante uma visita ao Palácio Pitti, em Florença, indicando outro tópico decadentista entranhado ao gênero fantástico: o discurso do prazer pela arte, a fruição estética que se vê, de repente, envolvida num diálogo com elementos fantásticos (RIO, 1921, p. 112).³³

Outro exemplo é o diálogo em “As palavras da máquina”, uma reflexão sobre a exploração humana pelo capital. A máquina falante, que em tudo recorda os elementos dos contos de fada, funciona como símbolo do monstro capitalista, “polvo da terra com tentáculos” em que se lêem inquietação, sofrimento, ambição, moléstia, raiva..., sentimentos provocados pela divisão do trabalho que transformou os homens em escravos da máquina, assunto que o cinema também explorou com destreza.

Mas é “O homem da cabeça de papelão” o conto que, para nós, é síntese dessa crítica à modernidade fantasmática e encenada que se implantou no Brasil finissecular do modo mais perverso possível, em que as especificidades culturais são mostradas via fantástico. Assim, neste texto, João do Rio parece deixar entrever sua concepção da sociedade em que viveu: éramos todos homens-fantoches, movidos pelas linhas do pensamento moderno unificador, que desindividualizava em nome de algo que fazia convergir para um só fim, o senso comum.

Sem dúvida um dos contos mais significativos de sua produção literária, reúne, em suas poucas páginas, um universo de tipos e temas que freqüentavam as ruas e as cabeças da cidade moderna. Conto da fase madura do cronista, “O homem da cabeça de papelão” pode ser lido como uma inteligente sátira política dos anos da Primeira República. No entanto, a atualidade do relato ficcional fala por si só; dotado de uma fina ironia, o texto se torna satírico à medida que, em gradação, leva-nos a conclusões absurdas, ou até mesmo fantásticas.

A troca das cabeças pode ser um exemplo disto: metáfora do pensamento unificado, do senso comum, a cabeça “de papelão” funciona como uma apreciação mordaz dos hábitos e atitudes modernos assimilados de maneira acrítica pela sociedade brasileira. Além disso, dentro dos parâmetros de realidade que nos regem, é impossível a um ser humano retirar sua cabeça e colocar, em seu lugar, uma artificial, feita de papel.

Estendida aos dias contemporâneos, essa crítica fantástica comprova, de certa forma, o visionarismo de João do Rio: antenado em tudo à sua volta, seu olhar caleidoscópico percebeu as incoerências que a adoção de certas atitudes provocaria nos rumos da jovem República. As

³³ Esses exemplos retirados de *Rosário de ilusão* (1921) são apenas para realçar o diálogo que João do Rio também estabeleceu com a literatura de teor fantástico. Pela extensão que o assunto merece, esses contos serão desenvolvidos em trabalho posterior.

circunstâncias que então se criavam reforçariam nosso destino como nação dependente, pontuando com o signo da tragicidade nossas relações de poder. Ou seja, subservientes aos sempre “novos” modos de constituição social, política, econômica e cultural desde que ainda éramos colônia, permaneceríamos nesse esquema perverso enquanto não nos reconhecêssemos como diferentes na nova ordem econômica social e ultrapassássemos o lugar de simples consumidores para produtores.

Diferença que já é percebida pelo personagem Antenor, que só ao final do conto, quando volta ao relojoeiro para buscar sua cabeça original, se dá conta de que, na verdade, ele era o diferente, o que não seguia as regras de padrão ideológico estabelecidas para aquele tipo de sociedade em que vivia e, por isso mesmo, para não ser mais rejeitado socialmente, prefere manter a cabeça falsa, a máscara de papel, e ser um igual.

Sabemos que pouco ou quase nada se alterou nesses últimos cem anos: o discurso político-ideológico, salvo raras exceções, continua o mesmo. Nossos interlocutores, agora, são do mesmo continente. A tão idolatrada Paris virou sonho mas nossas cabeças continuam sendo dirigidas por outras ideologias e modelos governamentais, em descompasso com nossas peculiaridades por não as levarem em conta quando do planejamento dos rumos do país.

Conquanto grande entusiasta da modernização do Rio de Janeiro aos moldes de Paris, João do Rio não queria que fôssemos apenas iguais aos europeus, mas que assumíssemos outra postura diante do novo, aproveitando os benefícios que a modernidade nos oferecia – adequados aos nossos valores – sem nos tornarmos escravos eternos da nova ordem mundial. Por conta disso, é clara a sua preocupação em mostrar as esquisitices resultantes dessa simbiose entre moderno e antigo, que pontuou uma importante fase de transição no Brasil – da Monarquia para a República, da escravidão para a mão-de-obra de base européia e asiática, passando pelo embelezamento urbanístico, arquitetônico e comportamental, de cunho burguês, da capital federal.

O ar melancólico e desencantado de “O homem da cabeça de papelão” nos revela que o intelectual cansado das lutas para a construção de uma sociedade verdadeiramente brasileira resolveu criticá-la por meio de uma estratégia discursiva em que a ironia se mistura a aspectos da literatura fantástica, alertando-nos para que não deixemos que o tal “bom senso” expresso pelo texto eternize nossa forma de pensar e agir.

Justamente por não precisar tempo e espaço narrativos – “No país que chamavam de Sol, apesar de chover, às vezes, semanas inteiras, vivia um homem de nome Antenor” (RIO,

2005, p. 233)³⁴ –, João do Rio insere sua história entre as típicas narrativas de faz-de-conta, buscando assim nas fronteiras entre o fantástico e o maravilhoso as justificativas que lhe apontem caminhos para compreender atos, hábitos e comportamentos do modelo de “sociedade moderna” que então se implantava na capital brasileira trazendo na bagagem tudo que lhe ofereciam em Paris.

Ao nos lembrar que estamos numa “cidade de fantasia”, num país lendário, mais que encaixar sua narrativa entre os contos de fada, o cronista expõe o artificialismo nas relações, e uma certa utopia de que agora o país acertara os eixos com o mundo civilizado, que marcam as duas primeiras décadas do século XX – o que, de fato, não se concretizou. Além disso, deixa entrever uma profunda crítica social: nossa sociedade moderna também era fantasiosa, de faz-de-conta, possível de ser desfeita a qualquer momento, dado que, como a casinha de palha dos três porquinhos, pode ser destruída com um simples sopro, pois lhe faltam as bases estruturais.

Também ao dizer que o fictício País do Sol “não surpreendia em idéias e práticas”, o cronista assinala um descompasso em nosso relógio cultural, ao qual se junta o turbilhão de influências advindas de vários momentos de efervescência, para formar nossa identidade cultural. Soma-se a isso o fato de que nossa condição periférica torna-nos consumidores ávidos do capitalismo enquanto cultura. Resumindo: neste conto, João do Rio assinala vários aspectos caros à compreensão do Brasil como nação que caminha para um desenvolvimento econômico sólido, mas que, nas duas primeiras décadas do século XX, ainda tem de enfrentar entraves à concretização desse progresso.

A narrativa destaca ainda que o parasitismo social e a mendicância não passaram ao léu das observações do cronista. Com o inchaço da capital provocado pelo afluxo de pessoas de outras partes do país, em busca de melhores condições de vida e de trabalho – embora falando do País do Sol, João do Rio tece aqui uma imagem do Rio de Janeiro da época, que, após a Abolição e a Proclamação da República, recebe uma quantidade de ex-escravos em busca de empregos na nascente indústria e nas casas de comércio, de propriedade de ex-usineiros ou ex-cafeicultores, que investem nesses setores o que lhes restou depois da queda da economia agrária baseada em mão-de-obra escrava; de políticos em busca de um lugar ao sol na capital republicana; de intelectuais, escritores e poetas que tentavam, por meio da imprensa, garimpar uma posição de destaque e serem reconhecidos pelo público; soma-se a isso a reforma urbanística de Pereira Passos e as medidas sanitário-higienistas de Oswaldo

³⁴ As citações referentes a este conto foram extraídas de *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*, coletânea de textos publicada pela Editora Agir em 2005.

Cruz –, a cidade expõe em sua face negra feridas difíceis de cicatrizar provocadas por esse mesmo progresso.

Mas quem são esses parasitas sociais? Se pensarmos no significado da expressão “ser a capital do Bom-senso” que João do Rio emprega no texto, talvez possamos inferir que os tais parasitas são todos aqueles desocupados que se encostam às “pessoas de bem” para delas extrair o que a sociedade moderna oferece. Desocupados, sem carreira, agregados e outros tantos que a literatura já aproveitou antes como tipos característicos da capital federal se repetem no texto do escritor carioca mostrando que as estruturas e as relações se mantêm cíclicas, medianas e repetitivas época após época.

É desse “bom-senso” – entendido assim como reino da mediocridade e da repetição – que Antenor tenta fugir ao dizer apenas a “verdade verdadeira”, ou seja, o protagonista se comporta de maneira diferente da norma e do padrão estético e social considerados pela sociedade em que vive como certos, corretos. Esse comportamento do personagem, para o grupo, era um defeito horrível (RIO, 2005, p. 234). Por isso, ele é a chave que o escritor nos oferece para desvendar toda a narrativa.

Antes de ceder a esses apelos perversos da vida “moderna” imposta ao País do Sol – a nulidade que a uniformização de atitudes e gostos impõe aos sujeitos, uma adesão sem reservas a tudo que é novo e que não lhes permite dar vazão a seus pontos de vista –, o personagem Antenor, “apesar de não ter importância alguma, era exceção mal vista”, uma vez que “Não era príncipe. Nem deputado. Nem rico. Nem jornalista” (RIO, 2005, p. 233), tenta manter uma personalidade diferente da massa de seus compatriotas. Por meio dessas frases nominais podemos inferir que a distinção social nessa sociedade do País do Sol se baseava em cargos, postos de poder ou fortuna que o indivíduo ocupava ou possuía, atributos que podem dar visibilidade ao homem numa época em que as aparências importam mais que o caráter. E por que Antenor era mal-visto? João do Rio nos explica: “Esse rapaz, filho de boa família (boa que até tinha sentimentos), agira sempre em desacordo com a norma dos seus concidadãos” (RIO, 2005, p. 234).

Mas o cronista chama a atenção para outro assunto ao afirmar que Antenor não era “nem jornalista”: o papel fundamental que o homem da imprensa “moderna” desempenha na vida das pessoas, uma vez que, como formador de opinião, engendra no imaginário coletivo as imagens da nação construídas pelos intelectuais, pelos “pensadores” e “homens das letras”. Isso, no contexto do conto, é uma incoerência do personagem, porque, “entre outras coisas, Antenor pensava livremente por conta própria” (RIO, 2005, p. 234), fato que lhe causava

sérios problemas, porque, no País do Sol, a tarefa de pensar pertencia à classe hegemônica, que ditava os padrões comportamentais, da qual Antenor passava bem longe...

Todavia, o personagem não tinha maldade no que falava e no que fazia; acreditava que agia de maneira correta – “Mas, Deus, eu sou honesto, bom, inteligente, incapaz de fazer mal...” (RIO, 2005, p. 237) – e, por conta de sua ingenuidade, criava muitas inimizades: “— É doido. Tem a mania de fazer mais que os outros. Estraga a norma do serviço e acaba não sendo tolerado. Mau companheiro. E depois com ares... [...] Sempre altera o bom-senso” (RIO, 2005, p. 236), diziam, quando Antenor se preocupava, por exemplo, com a produtividade no trabalho. Por isso, “era-lhe impossível ter amigos, por muito tempo, porque esses só o eram enquanto não o tinham explorado” (RIO, 2005, p. 236). Também os patrões, os “que mais tinham lucrado com suas idéias, eram os que mais falavam” (RIO, 2005, p. 236).

Apesar de não ter exigências, ser honesto como a água, trabalhador, ser sincero, verdadeiro, cheio de idéias e até alegre – “qualidade raríssima no país onde o sol, a cerveja e a inveja faziam batalhões de biliosos tristes” (RIO, 2005, p. 235) –, Antenor não conseguia parar em emprego algum por conta de “sua fama de perigoso, insuportável, desobediente, anarquizador” (RIO, 2005, p. 236). Assim, “exercera o comércio, a indústria, o professorado, o proletariado. Ensinara geografia num colégio, de onde fora expulso pelo diretor; estivera numa fábrica de tecidos, forçado a retirar-se pelos operários e pelos patrões; oscilara entre revisor de jornal e condutor de bonde” (RIO, 2005, p. 236).

No entanto, as demissões e trocas de emprego de forma alguma têm a ver com indisciplina ou desordem. Pelo contrário, como se citou em outras passagens do conto, Antenor tentava fazer tudo certo, comportar-se como um bom funcionário, produtivo, organizado e que dá lucros aos patrões. Porém, essa atitude ia de encontro à ordem econômica vigente no país daquela época, acostumado com os jeitinhos, com as acomodações, com o fazer apenas o suficiente para a manutenção de um *status quo*. “Fazer mais”, diferente, ter iniciativa – e assim, “aparecer” no contexto de um conjunto de regras e princípios orientadores do contrário – significava problemas estruturais numa sociedade que não estava acostumada com a lógica competitiva do mercado. Além do mais, Antenor parecia ter sua cabeça regida por uma ordem do trabalho que não vigorava ainda nas terras do fictício País do Sol, que sequer tinha um “trabalho” qualificado para ser discutido.

Desse modo, pelas variadas profissões que exerceu, podemos alocar Antenor entre aqueles considerados por Baudelaire como heróis da modernidade ocidental: os proletários, que também, no Manifesto Comunista de Marx, aparecem como capazes de fazer a revolução social. Ora, Antenor era a própria revolução, já dizia sua família, e agia de acordo com os

padrões liberais de trabalho, método, planejamento, racionalidade e organização da ordem econômica mundial, que sinalizavam, para o País do Sol, uma revolução: o personagem já estava imbuído de tudo aquilo que a modernização tecnológica imporia aos empregados dali para frente. Basta lembrarmos que quando João do Rio compõe este texto, os ecos da Revolução Russa já se espalhavam pelo mundo e vários países já repensavam suas legislações trabalhistas. Dessa forma, João do Rio pontua o quão irônico é esse contexto em que se desenvolve sua narrativa. Não é à toa que Antenor pensava.

Outro fato também nos chama a atenção. Ao atribuir as profissões de revisor de jornal e condutor de bonde a Antenor, o cronista insere mais uma vez o personagem dentro na história de desqualificação do trabalho que marca o compêndio cultural brasileiro. Assim, rejeitado no meio laboral e social por agir, desde criança, em desacordo com as normas de seus concidadãos, Antenor também era *persona non grata* entre seus parentes e sua mãe o condenava sempre. Um dos tios tentou de várias formas convencê-lo a seguir carreira como bacharel:

— Ouça! — bradava o tio. Bacharel é o princípio de tudo. Não estude. Pouco importa! Mas seja bacharel! Bacharel, você tem tudo nas mãos. Ao lado de um político-chefe, sabendo lisonjear, é a ascensão: deputado, ministro.
 — Mas não quero ser nada disso.
 — Então quer ser vagabundo?
 — Quero trabalhar.
 — Vem dar na mesma coisa. Vagabundo é um sujeito a quem faltam três coisas: dinheiro, prestígio e posição.
 [...]
 — É pior. É um tipo sem bom-senso. É bolchevique. Depois, trabalhar para os outros é uma ilusão. Você está inteiramente doído (RIO, 2005, p. 35).

Nessa crítica à noção do trabalho às avessas, embora esvaziadas de seu sentido original – o que fundamenta e caracteriza o procedimento irônico empregado pelo cronista –, as referências à teoria do medalhão de Machado de Assis – com a qual João do Rio dialoga para criticar as práticas sociais brasileiras de então, a “inexistente democracia americana”, nada muito distante de nossa realidade, diga-se de passagem –, e novamente a alusão à Revolução Russa – que havia eclodido na Europa Oriental há pouquíssimo tempo e, numa sociedade em que tudo circulava com rapidez, as notícias das vitórias socialistas e as idéias bolcheviques rapidamente atingiam as mentes dos indivíduos –, funcionam, no texto, como alegorias que dão sustentação a toda crítica tecida por meio de Antenor e sua cabeça de papelão.

João do Rio parece perceber que, mesmo com toda a aceleração do tempo – e conseqüentemente da vida, que a revolução técnica impõe ao nosso cotidiano –, o pensamento do homem de um país periférico como o Brasil ainda estava descompassado com a nova

configuração mundial. Apesar da velocidade das mudanças, estávamos atrelados a uma estrutura ideológica retrógrada que se reproduzia na política e na economia, por exemplo, o que nos tornava superficiais e artificiais em nossas relações. Os “medalhões”, bacharéis e parasitas da sociedade do País do Sol continuavam pelas ruas...

Mesmo assim, Antenor não se abalava e vivia a vida com alegria e bom-humor: “Antenor ria. Antenor tinha saúde. Todas aquelas desditas eram para ele brincadeira. Estava convencido de estar com a razão, de vencer” (RIO, 2005, p. 236). Porém não deixava de falar sobre o que presenciava. Por isso, “a razão sua, sem interesse, chocava-se à razão dos outros, ou com interesses ou presa à sugestão dos alheios. Ele via os erros, as hipocrisias, as vaidades, e dizia o que via. Ele ia fazer o bem, mas mostrava o que ia fazer. Como tolerar tal miserável?” (RIO, 2005, p. 236), perguntam-se vários de seus opositores.

Mas qual seria, então, seu defeito, o qual necessitava da intervenção do maravilhoso para o desenrolar da narrativa? O fato de Antenor só dizer a verdade. “Não a sua verdade, a verdade útil, mas a verdade verdadeira” (RIO, 2005, p. 234), conta-nos Paulo Barreto. Desse modo, o escritor nos mostra que tudo o que acontecia com Antenor se dava por conta de sua má cabeça! Mas o que essa parte vital do corpo humano tinha que a fazia má? Na concepção de todos, ele precisava tomar juízo. E o que significava “tomar juízo”? Simples: Antenor deveria ser como os demais, agir pelo “bom senso”, enquadrar-se na lógica político-econômica e comportamental que regia o País do Sol.

A partir deste ponto, o cronista nos apresenta o que realmente faz desse conto um exemplar da literatura maravilhosa. A má cabeça, que não regula, parece uma engrenagem de uma máquina, que pode ser consertada caso apresente defeito. Em plena era do tecnicismo, aproveitando todo o influxo oferecido pelas vanguardas modernistas encabeçadas pelo futurismo, o cronista insere seu personagem – e nós, leitores, por tabela – no contexto do domínio “dos maquinismos delicados de precisão” (RIO, 2005, p. 237), pois “as cabeças, como os relógios, para regular bem...” (RIO, 2005, p. 238).

Depois de chegar, inclusive, a ser considerado louco, Antenor, no auge de sua rejeição social, apaixona-se por Maria Antônia, o estopim para a mudança de rumo de sua vida. A amada impõe-lhe uma condição para o casamento: “Só caso se o senhor tomar juízo” (RIO, 2005, p. 237). O que fazer? Neste ponto da narrativa, João do Rio nos oferece o elemento maravilhoso para resolver o impasse:

Como tomar juízo? Como regular a cabeça? O amor leva aos maiores desatinos. Antenor pensava em arranjar a má cabeça, estava convencido. Nessas disposições, Antenor caminhava por uma rua do centro da cidade, quando os seus olhos descobriram a tabuleta de uma “relojoaria e outros maquinismos delicados de precisão”. Achou graça e entrou. Um cavalheiro grave veio servi-lo:

- Traz algum relógio?
- *Trago a minha cabeça.*
- Ah! Desarranjada?
- Dizem-no, pelo menos.
- Em todo o caso, há tempo?
- Desde que nasci.
- Talvez imprecisão na montagem das peças. Não lhe posso dizer nada sem observação de trinta dias e a desmontagem geral. *As cabeças, como os relógios, para regular bem...*
- Antenor atalhou:
- *E o senhor fica com a minha cabeça?*
- Se a deixar (RIO, 2005, pp. 237-8, grifos nossos).

Portanto, a cabeça “doente” de Antenor é trocada por uma que “regula” – esta, no entanto, feita de papelão (está aí o elemento maravilhoso), transforma o personagem num admirado cidadão, com idéias surpreendentes que o tornam líder do senso comum. O evento de “tirar a cabeça que não regula” e entregá-la para um relojoeiro, como se fosse uma peça de uma máquina, transporta o leitor para outro mundo, em que a troca de cabeças não é algo estranho, assustador, mas comum, rotineiro, familiar. A estranheza para nós acontece porque as leis que nos regem não permitem acontecimentos do tipo, ou seja, nossa realidade racional enxerga como algo estranho coisas que só podem acontecer nos contos maravilhosos, como as histórias de fadas – regidas por outro tipo de leis que não as que conhecemos. E neste ponto da narrativa, o elemento fantástico, maravilhoso, toma forma no texto:

- Pois aqui a tem. Conserte-a. *O diabo é que eu não posso andar sem cabeça...*
- Claro. Mas, enquanto a arranjo, *empresto-lhe uma de papelão.*
- *Regula?*
- *É de papelão!* Explicou o honesto negociante (RIO, 2005, p. 238, grifos nossos).

Ou seja, para nós, dentro das leis de realidade que nos regem, o fato é completamente insólito. Não podemos simplesmente desatarraxar nossas cabeças e dá-las a consertar, mas, seguindo as normas narrativas do gênero fantástico/maravilhoso, não há nada de estranho no fato, uma vez que tal gênero particulariza-se por retratar acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais. Como diz Todorov, “supõe-se que o receptor implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida” (TODOROV, 2004, p. 61).

Nós, leitores, não conhecemos o país do Sol, muito menos Antenor, o ilustre personagem do conto. Mas que diferença faria se o conhecêssemos? Seguindo a linha de pensamento tecida por Todorov, nossa resposta é bastante simplória: nenhuma. Pois, como diz Pierre Mabile,

para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer, de buscar sensações agradáveis ou terrificantes, a finalidade real da viagem maravilhosa é [...] a exploração mais total da realidade universal (*Le miroir du merveilleux*, apud TODOROV, 2004, p. 63).

Conforme o teórico russo, são essas as histórias mais próximas do fantástico puro, pois este, “pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 58), de um estranhamento. Freud, num estudo de 1919 sobre o estranho na literatura – citado quando do desenvolvimento de noções teóricas, no início desta dissertação –, observa que a noção de efeito estranho pode aparecer quando a distinção entre imaginação e realidade se extingue, quando nos deparamos com algo até então imaginário diante de nós, quando um símbolo assume as plenas funções da coisa simbolizada, enfim, como em situações de práticas mágicas. Porém, adverte, “a coisa toda é simplesmente uma questão de ‘teste de realidade’, uma questão da realidade material dos fenômenos” (FREUD, 1919, p. 21). Assim, a sociedade materialista só pode aceitar fenômenos estranhos se estiver sendo regida por leis outras que não as da razão. No domínio da ficção, muitas dentre as coisas que não são estranhas o seriam se acontecem na vida real, como é o caso do contexto de “O homem da cabeça de papelão”, por exemplo.

Assim, a substituição de sua “cabeça” faz de Antenor um novo homem:

Dois meses depois, Antenor tinha uma porção de amigos, jogava pôquer com o Ministro da Agricultura, ganhava uma pequena fortuna vendendo feijão bichado para os exércitos aliados. A respeitável mãe de Antenor via-o mentir, fazer mal, trapacear e ostentar tudo o que não era. [...] os companheiros tinham garbo em recordar o tempo em que Antenor era maluco. Antenor não pensava. Antenor agia como os outros. [...] Era o modelo de felicidade. Regulava admiravelmente (RIO, 2005, p. 238).

João do Rio, neste exame da realidade de um país fictício, sem localização espacial e temporal, explora toda uma simbologia fantástica/maravilhosa para apresentar a olhos céticos os efeitos da “vida vertiginosa” no cotidiano de pessoas comuns. No conto em questão há um diálogo profundo com temas tradicionais da cultura ocidental, sobre o lugar da loucura e os limites da razão; diálogo típico do começo do século, que ocupou ícones da medicina, como Freud, ou das ciências humanas e filosóficas, como Nietzsche, e até hoje nos aflige com tantos questionamentos sem resposta.

Como vimos, muitas são as críticas sociais, a começar pela alegoria que reúne traços metafóricos do imaginário à tradição literária, combinados na imagem que perpassa todo o texto: a cabeça de papelão representa o pensamento unificado que passou a imperar como símbolo do mundo moderno. A especificidade da crítica de João do Rio nesse conto é muito particular: o autor faz a defesa de aspectos da modernidade racional e técnica no trabalho – implantados com a ordem mundial capitalista a partir das sucessivas revoluções industriais e tecno-científicas –, contra o atraso na concepção de trabalho vigente na cultura brasileira, apesar de todo o processo de modernização pelo qual passávamos em começos do século XX. O conserto da cabeça, nesse sentido, dentro da lógica capitalista brasileira da época, é uma

incongruência, pois “pioraria” uma mente já em sintonia com os ditames da nova configuração mundial, como era a de Antenor.

Também a escolha e o uso de recursos estéticos sofisticados, como o fato maravilhoso da troca das cabeças, embora pareça denunciar um distanciamento do conto em relação ao contexto cultural brasileiro, mais nele se aprofunda, uma vez que, ao transportá-lo para o mundo do faz-de-conta, das fábulas maravilhosas e fantásticas, insere discretamente regras morais que, de outra forma, não seriam facilmente assimiladas.

Antenado à sua época, João do Rio utiliza ainda metáforas clássicas como o relógio, as horas, o relojoeiro, que apontam para o “acerto” necessário de nosso país com o tempo da racionalidade ocidental, um apelo progressista para o planejamento e a ordem burguesa, mostrando, com muita ironia, o descompasso dos ponteiros de nosso relógio cultural em relação ao mundo do trabalho. Ora, se não tínhamos nem sequer um “trabalho”, nos moldes ocidentais, para discutir – o Brasil, como se viu anteriormente, teve de frear seu impulso industrial para sustentar os ideais de “progresso” republicano de base agrário-exportador –, a crítica de Paulo Barreto às estruturas de poder no país torna-se ainda mais intensa, uma vez que há nitidamente a defesa de um aspecto vital para a modernidade: a ordem econômica mundial.

O diálogo final do conto, entre o relojoeiro e Antenor, é exemplar nesse aspecto:

— Pode ser que V., profissionalmente, tenha razão. Mas, para mim, a verdade é a dos outros, que sempre a julgaram [a cabeça] desarranjada e não regulando bem. Cabeças e relógios querem-se conforme o clima e a moral de cada época. Fique V. com ela. Eu continuo com a de papelão.

E, em vez de viver no País do Sol um rapaz chamado Antenor, que não conseguia ser nada tendo a cabeça mais admirável – um dos elementos mais ilustres do País do Sol foi Antenor, que conseguiu tudo com uma cabeça de papelão (RIO, 2005, p. 240).

Nesse sentido, podemos “ler” a troca das cabeças em “O homem da cabeça de papelão” como uma espécie de ruptura do equilíbrio da narrativa realizada pela intervenção sobrenatural. De acordo com Todorov, o elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche a função de trazer uma modificação à situação precedente e, dessa forma, romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido (TODOROV, 2004, p. 174).

João do Rio, por meio deste conto, mais que desnudar a mentalidade de sua época, faz algo que Todorov pontua em seu estudo: “O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida” (TODOROV, 2004, p. 180), ou seja, expõe a pré-condição da modernidade brasileira. Ao fim da história, Antenor hesita em buscar sua cabeça

real, a voltar a pensar diferente, mas, movido pelas emoções e pelo medo de ser de novo rejeitado socialmente, acaba cedendo ao desejo de fazer coro à multidão: decide ser um igual.

Mas escuta, atento, as palavras do relojoeiro:

— Senhor, na minha longa vida profissional jamais encontrei um aparelho igual, como perfeição, como acabamento, como precisão. *Nenhuma cabeça regulará no mundo melhor do que a sua. É a placa sensível do tempo das idéias, é o equilíbrio de todas as vibrações.* O senhor não tem uma cabeça qualquer. Tem uma cabeça de exposição, uma cabeça de gênio *hour-concours*.

Antenor ia entregar a cabeça de papelão. Mas conteve-se.

— Faça então o obséquio de embrulhá-la.

— Não a coloca?

— Não.

— V. Ex.^a faz bem. *Quem possui uma cabeça assim, não a usa todos os dias.* Fatalmente dá na vista (RIO, 2005, pp. 239-40, grifos nossos).

O grifo denuncia que o relojoeiro, interado com a síntese do pensamento moderno que circula no labirinto de idéias que é a passagem dos séculos XIX para o XX, entendia as contradições que ter uma “cabeça” como a de Antenor significava. Pensar “diferente”, numa sociedade marcada pelo signo do atraso, do descompasso com os ditames mundiais, e, por outro lado, “pensar igual” à lógica capitalista mundial, mostra o quão paradoxal foi a maneira como a modernização se implantou no Brasil. Antenor surge apenas como instrumento de veiculação das análises de João do Rio sobre os novos tempos em nosso país.

Intrinsecamente, possamos talvez cogitar uma auto-crítica do cronista a alguns de seus comportamentos nas letras brasileiras: como intelectual, dono de “certas verdades verdadeiras” como seu personagem Antenor, por vezes valeu-se de sua posição na imprensa para alfinetar a sociedade e os mandatários do poder de sua época, na tentativa de chamar a atenção para as incongruências do projeto modernizador, atitude que lhe rendeu inimizades e até barreiras para atingir seus intentos – como a eleição para a Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito apenas na terceira candidatura.

Fato é que o escritor conhecia bem os meandros das relações sociais daqueles tempos modernos, e neste conto, que ultrapassa a capa de feição melancólica e desencantada, faz um de seus últimos alertas em vida: deveríamos ficar atentos para a sedução da vida mundana, para os fetiches que a modernidade nos impunha. Só assim poderíamos manter coesa nossa identidade e, conseqüentemente, a identidade cultural brasileira.

Mas João do Rio não fica apenas na condição de denunciador do processo modernizador. A saída que propõe para esse impasse está no tema da alegria, alegria de viver que o personagem Antenor apresenta e que parece ter sido, conscientemente ou não, resgatado de outros tipos que freqüentaram sua obra. Uma alegria genuína, força maior que talvez tenha sido recebida de Wilde, ou quem sabe de Nietzsche, travestida de várias formas: riso,

deboche, gargalhada... É um humor que fratura a estética decadentista e que vai além de um pseudoceticismo que o cronista parecia apresentar em sua obra. Um riso nervoso, de aparência, contra a força maior do processo modernizador ocidental do início do século XX. Neste conto-síntese de sua produção, o escritor carioca mostra o quanto de lucidez existia em sua vigilância sem tréguas, sempre em alerta, de alguém que não descansa. É só assim que João do Rio rompe com os paradoxos de seu texto para apresentar os desconcertos e os desequilíbrios de sua sociedade “moderna”.

4

PELAS MÁSCARAS DO CARNAVAL, SUJEITOS DECADENTES E SERES GROTESCOS

O carnaval é uma crise de alegria neurastênica, é a loucura, é a pornéia organizada e cínica, é delicioso ou infame, é o que quiserem os definidores.

(João do Rio, “Máscaras de todo ano”, p. 199)

A temática do carnaval foi uma constante na obra de João do Rio. Ao cronista atento, de personalidade festiva, não escapou esses dias de divertimento que são uma das tônicas da vida da cidade, e que transcendem delimitações espaciais e temporais. Embora tenha construído boa parte de suas imagens carnavalescas influenciado pelas fontes populares, ou seja, pelo caráter ordinário e trivial da cultura do Rio de Janeiro de sua época, a partir daquilo que muitas vezes coletava para suas matérias jornalísticas, a forte ligação do escritor com a estética decadentista o aproxima das concepções do riso e da carnavalização da existência propícias ao grotesco moderno³⁵, especialmente o de fundo romântico, sem escapar das peculiares da crise finissecular e do deslocamento de idéias que pontuaram as produções literárias das últimas décadas do século XIX até começos do XX.

Por conta disso, nos textos joãoriodeanos, a retomada dessas alegorias – o riso e a carnavalização – normalmente traz o traço da subversão. Por estarem sob o domínio da cultura e da estética burguesa dos tempos modernos, não se conformam ao sentido original no qual foram concebidas pelo homem medieval – os estudos de Mikhail Bakhtin³⁶ sobre a cultura popular durante a Idade Média e o Renascimento são esclarecedores, nesse sentido –, para quem o carnaval, e todos os atos, cultos e ritos cômicos a ele atrelados, com seus bufões, tolos, gigantes, anões, monstros e palhaços de diversos estilos e categorias, ocupavam lugar de destaque em sua vida.

Até os Quinhentos, festas religiosas, cerimônias e ritos civis da vida cotidiana possuíam um aspecto cômico popular e público, ocorriam num ambiente de carnaval, sinônimo de festa e alegria, em que o riso era uma forte oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. E, ao contrário das festas oficiais, de caráter mais rígido, o carnaval era uma espécie de triunfo, uma liberalização temporária da verdade dominante e do

³⁵ Recordar-se que uma das marcas do grotesco é a alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo.

³⁶ Cf. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996).

regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Intervalo temporal de suspensão da ordem, nesses dias todos podiam cambiar posições sociais, embaladas pelo riso festivo, celebrando, assim, a alegria da vida.

Nos contos de João do Rio analisados neste capítulo, a suspensão temporária é de outra natureza, sem a especificidade de permutar a ordem vigente. No entanto, é suficiente para que os personagens explorem o(s) outro(s) lado(s) de sua(s) subjetividade(s), a fim de poderem experimentar e experienciar outras vidas, em que tudo, até mesmo o insólito, o estranho e o fantástico, pode dar o ar da graça. Dessa forma, seja em crônicas publicadas nos jornais ou em contos reunidos em seus livros mais conhecidos, o carnaval está presente como pano de fundo para a revelação de algum segredo, de algum mistério, para encobrir crimes e, até mesmo, como cenário para a teatralização dos aspectos bizarros, dos desvios de personalidade e das anomalias sociais de homens e mulheres inseridos na vida moderna brasileira do início do século XX.

Também se deve destacar que, na ótica decadentista, o carnaval representa o grau máximo da desmedida, do descontrole, dos desejos bestiais encontrados na rua e na noite, eixos em torno dos quais giram os textos analisados neste estudo. Por conta disso, algumas das alegorias carnavalescas, como a máscara, dão vida a situações que fogem aos domínios de Mono e circulam livremente pela cidade, muitas vezes numa busca desesperada por bens impossíveis.

É isso que se pode encontrar em narrativas como “Máscaras de todo ano” (*Cinematógrafo*, 1909), “O bebê de tarlatana rosa” e “O carro da semana santa” (*Dentro da noite*, 1910), “A aventura de Rosendo Moura” (*A mulher e os espelhos*, 1919) e “Cordões” (*A alma encantadora das ruas*, 1908).

No último texto – um dos primeiros a abordar o carnaval e parte do terceiro livro lançado pelo jornalista, obra que consolida seu nome entre os escritores modernos –, João do Rio retrata o lado popular do carnaval de rua da então capital federal, durante um desfile de cordões, para contar sobre as origens dos blocos carnavalescos, apresentando alguns deles e suas características. No entanto, é o diálogo entre dois amigos – um entusiasta das folias de Momo; outro, dominado pela repugnância à multidão típica do comportamento excêntrico e afetado – aquilo que desperta o interesse, uma vez que é por meio de tal conversa que o escritor aponta os desvios que a festa original sofreu ao longo dos anos.

Os personagens se movimentam em meio à multidão apertada, sufocada, que tomava conta de várias ruas do centro da cidade, como a do Ouvidor e a Direita, ou do largo de São

Francisco: “Nós íamos indo, eu e meu amigo, nesse pandemônio” (RIO, 2007, p. 125),³⁷ e mais adiante: “Abriguei-me a uma porta. Sob a chuva de *confetti*, o meu companheiro esforçava-se por alcançar-me” (RIO, 2007, p. 126), frases que denotam a aversão do narrador por essas demonstrações populares festivas.

Mas seu amigo não se incomodava com isso, e tentava explicar-lhe as origens do carnaval, por meio de seus representantes ilustres, os cordões:

O cordão é o carnaval, o cordão é vida delirante, o cordão é o último elo das religiões pagãs. Cada um desses pretos ululantes tem por sob a belbutina e o reflexo discrômico das lantejoulas tradições milenares; cada preta bêbada, desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas os quadris largos, recorda o delírio das procissões em Biblos pela época da primavera e a fúria rábica das bacantes. Eu tenho vontade, quando os vejo passar zabumbando, chocalhando, berrando, arrastando a apoteose incomensurável do rumor, de os respeitar, entoando em seu louvor a “prosódia” clássica com as frases de Píndaro – salve grupos floridos, ramos floridos da vida... (RIO, 2007, p. 126).

É nítido, nesta noção dos cordões carnavalescos, certo tom de religiosidade, que se atrela a concepções clássicas sobre a satisfação dos prazeres e das delícias da vida durante os momentos de festa – observa-se que o cronista fala das procissões na época da primavera, por exemplo, e da fúria das bacantes, remetendo para as histórias da mitologia grega. Nesse aspecto, traça-se um elo com a estética decadentista, que em muito bebeu nas fontes clássicas para expressar sua concepção de arte e de vida.

Além disso, ao falar “dos pretos ululantes”, traz para a cena a herança africana que compôs a formação de nossa cultura nacional. Sabe-se que vários componentes do sincretismo religioso brasileiro foram incorporados por esses descendentes de culturas milenares africanas, traços marcantes de suas relações sociais. Vale recordar que o primeiro livro de João do Rio foi justamente sobre as religiões que se praticavam no Rio de Janeiro no início do século XX, a partir de material que o jornalista coletou *in loco*, com visitas e entrevistas aos principais expoentes desses cultos, fato que por si só lhe credencia para falar com propriedade sobre as manifestações populares da capital federal.

Assim, ao se apropriar das histórias sobre o carnaval no mundo ocidental e com elas dialoga João do Rio mistura o lado pagão dos cordões com sua face religiosa, inserindo as peculiares da cultura brasileira, das festas dos escravos escamoteadas pelo caráter de religiosidade:

Ignoras a origem dos cordões? Pois eles vêm da festa de N. Senhora do Rosário, ainda nos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam de N. Senhora do Rosário... Já naquele tempo gostavam e saíam pelas ruas vestidos de reis, de bichos, pajens, de guardas, tocando instrumentos africanos, e paravam em frente à casa do vice-rei a dançar e cantar. De uma feita, pediram ao vice-rei um dos escravos para fazer de rei. O homem recusou a lisonja que

³⁷ Para o livro *A alma encantadora das ruas*, optamos por utilizar, para as referências a “Cordões”, a última edição, de 2007, elaborada pela editora Martin Claret.

dignificava o servo, mas permitiu os folguedos. E estes folguedos ainda subsistem como simulacros de batalha, e quase transformados, nas cidades do interior (RIO, 2007, p. 128).

Ao lado dessa vertente, aparece também o afoxé africano como origem dos cordões, uma vez que nele se debocha da religião, fato que se aproxima da concepção corrosiva do riso carnavalesco. Segundo Bakhtin, a compreensão da comicidade presente nas imagens carnavalescas da existência foi-se perdendo ao longo dos séculos, o que tornou a interpretação unilateral e de absoluta seriedade. Desprovido do aspecto alegre, liberador, regenerador e criador que o caracterizava em suas origens medievais e renascentistas, o riso carnavalesco que chega ao século XIX burguês via Romantismo “só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e setencioso”, pois o sério tinha de permanecer grave, monótono e sem relevo (BAKHTIN, 1996, p. 44). Por conta disso, percebe-se nas produções finisseculares e do início do século XX em que se faz uso da alegoria certo tom melancólico, em nada renovador, diferindo-se assim do riso em tempos medievais e renascentistas.

Como um antropólogo a estudar as manifestações do homem em seu processo evolutivo, esse personagem porta-voz do cronista dá pequenas aulas sobre cultura popular a seu amigo narrador: “Há em todas as sociedades, em todos os meios, em todos os prazeres, um núcleo dos mais persistentes, que através do tempo guarda a chama pura do entusiasmo. Os outros são mariposas, aumentam as sombras, fazem os efeitos” (RIO, 2007, p. 127).

Ao falar diretamente da cultura carioca, diz que os cordões são seus núcleos irredutíveis, “brotam com um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio [...] E todos, mais de duas centenas de grupos, são inconscientemente os sacrários da tradição religiosa da dança, de um costume histórico e de um hábito infiltrado em todo o Brasil” (RIO, 2007, p. 127).

Entretanto, para o narrador racionalista e cético de “Cordões”, o carnaval não passava de loucura, talvez por seu desconhecimento quanto às origens da festa. Ele não se conformava de ver toda aquela gente a “louvar o agente embrutecedor das cefalgias e do horror” (RIO, 2007, p. 126). Horror este venerado pelo outro personagem, seu amigo festivo: “— Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da humanidade. E por isso adoro os cordões, a vida paroxismada, todos os sentimentos tendidos, todas as cóleras a rebentar, todas as ternuras ávidas de torturas” (RIO, 2007, p. 126).

A declaração do narrador, expressa no parágrafo anterior, que exprime o contexto de deslocamento de idéias *fin-de-siècle* em que floresce o movimento decadentista – muitos estudiosos lêem esse movimentação/desarticulação de conceitos como algo associado à loucura, uma vez que idéias, atitudes e comportamentos parecem “perdidos” num grande

labirinto, ou quebra-cabeças, à caça de seus encaixes; de nossa parte, preferimos entender tal deslocamento como um ajuste das “idéias” (filosóficas, culturais, político-econômicas, entre outras) aos novos tempos, que exigiam outra maneira de os sujeitos viverem as transformações do mundo moderno – denuncia o viés que João do Rio pretende dar a essa narrativa carnavalesca: o carnaval é uma das possibilidades de avivar o lado “louco” do ser humano.

Além disso, para defender os cordões, o personagem acompanhante do narrador incorpora as ressonâncias dessa estética francesa e manifesta seu lado paradoxal (a rasura da *doxa*, do senso comum, que parece negar ou se contrapor a alguma coisa) e sibarita (de quem sabe aproveitar os prazeres da vida com a intensidade que os recebe). Nesse sentido, João do Rio faz um jogo típico dos preceitos literários decadentes de que foi receptor no Brasil: contrapõe ao racionalismo, às atitudes contidas e de certo repúdio em relação às manifestações festivas e populares, uma outra atitude que ressalta a alegria de viver, de experimentar plenamente tudo que a vida moderna oferece.

Preste a presenciar o encontro de cordões, esses “simulacros de batalha” de que tanto tinha medo, o narrador da história, “receoso da apologia, andava agora quase a correr” (RIO, 2007, p. 128): “Senhor Deus! Era a loucura, o pandemônio do barulho e da sandice. O fragor porém aumentava, como se concentrando naquele ponto [...]” (RIO, 2007, p. 129). A cena é dantesca reflete todas as suas inquietações, seu espírito perturbado por essa manifestação quase irracional:

Na turba compacta o alarma correu. O cordão vinha assustador. À frente um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes com os sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas em berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro. Em seguida gargolejava o grupo vestido de vermelho e amarelo com lantejoulas d’ouro a chispar no dorso das casacas e grandes cabeleiras de cachos, que se confundiam com a epiderme num empastamento nauseabundo. Ladeando o bolo, homens em tamancos ou em pés nus iam por ali, tropeçando, erguendo archotes, carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos (RIO, 2007, p. 126).

A linguagem empregada na descrição da atmosfera – “pesada como chumbo” – que se instala dá a dimensão do movimento abrupto dos cordões. Assim, na rua convulsionada “como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho” (RIO, 2007, p. 124) havia também, para contrastar com a cena violenta – na visão do narrador – da chegada do cordão, a alegria: “serpentinhas riscavam o ar; homens passavam empapados d’água, cheios de *confetti*; mulheres de chapéu de papel curvavam a nuca à etila dos lança-perfumes, frases rugiam cabeludas, entre gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos. Um cheiro estranho, misto de perfume barato, fartum, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto da promiscuidade” (RIO,

2007, p. 125), como se diferentes manifestações da psique humana se encontrassem para viverem, juntas, algo que só é possível nesses momentos de suspensão da vida rotineira.

É interessante notar como o olhar do cronista constrói as imagens que referendam o comportamento e o linguajar dessas classes mais humildes na rua: “havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias” (RIO, 2007, p. 124). Esse tipo peculiar de comunicação, de outra forma inconcebível, elaborou vocabulário e gestos para diminuir e, até mesmo, abolir, as distâncias entre os indivíduos, “liberados das normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHTIN, 1996, p. 15).

No entanto, outro fato parece apontar um aspecto paradoxal na festa carnavalesca, que se difere da suspensão das hierarquias e cambio de posições sociais marcantes na cultura popular do carnaval na Idade Média e do Renascimento: há ordem na desordem. No diálogo entre os personagens, João do Rio insere essa idéia:

- [...] É preciso ver nesses bandos mais do que uma correria alegre – a psicologia de um povo. O cordão tem antes de tudo o sentimento da hierarquia e da ordem.
- A ordem na desordem?
- É um lema nacional. Cada cordão tem uma diretoria. Para as danças há dois oficiais, dois mestres-sala, um mestre de canto, dois porta-machado, um *achinagú* ou homem da frente, vestido ricamente. Aos títulos dos cordões pode-se aplicar uma das leis de filosofia primeira e concluir daí todas as idéias dominantes na população.
- [...] Vai-se aos poucos detalhando a alma nacional nos estandartes dos cordões (RIO, 2007, pp. 130-1).

O cronista aproveita também o espaço do jornal em que essa crônica foi publicada para intecalar sua ironia quanto aos rumos políticos do país, satirizado durante o carnaval:

- [...] E há ainda mais, meu amigo, nenhum desses grupos intitula-se republicano, Republicanos da Saúde, por exemplo. E sabe por quê? Porque a massa é monarquista. Em compensação abundam os reis, as rainhas, os vassallos, reis de ouro, vassallos da aurora, rainhas do mar, há patriotas tremendos e a ode ao Brasil vibra infinita (RIO, 2007, p. 131).

A nascente República não disponibilizava ainda elementos – personagens ou assuntos de teor político –, que merecessem lugar de destaque na festa de Momo. Como nos tempos medievais e renascentistas, as caricaturas ainda eram as da nobreza e todo seu cortejo. E, no meio daquela “balbúrdia infernal”, o narrador ainda tem tempo para perceber – envolvido por uma melancolia típica de observadores privilegiados e simultaneamente aturdidos pelo tal deslocamento de idéias do *fin-de-siècle*, que cambiavam e até enlaçavam conceitos estéticos, compondo novos modos de expressão – o quão alienante eram esses dias de folia:

- [...] Nenhum deles sentia ou sequer compreendia a sacrílega menipéia desvariada do ambiente. Só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade, só o povo diverte-se não esquecendo as suas chagas, só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do Carnaval (RIO, 2007, p. 133).

Como se percebe, o povo que festeja delirante o carnaval não tem a menor consciência desse estonteamento que a festa pode causar em espíritos mais sensíveis, como o do narrador. Mais que isso: o espírito carnavalesco parece promover uma renovação na “alma da turba”, que se despe temporariamente, como escreve João do Rio, dos problemas e sofrimentos, transformados em motivo de alegria nas canções momescas.

Curioso também é observar que João do Rio não descuidou do cenário em que “Cordões” se passa. Todo o processo de modernização no qual estava inserida a cidade do Rio de Janeiro está, de certa forma, representado no texto, e as construções frasais do cronista demonstram sua verve estilística rebuscada e uma mistura de sensações sinestésica, bem ao gosto decadentista. Assim, o cronista associa ao carnaval elementos que particularizam sua prosa, fazendo participar do mesmo discurso a cena moderna, as atitudes e idéias decadentistas – a artificialidade dos gestos, os paradoxos, as fantasias e máscaras, a “loucura” e uma certa alegria sibarita de viver – e a carnavalização:

A pleora da alegria punha desvários em todas as faces. [...] No alto, arcos de gás besuntavam de uma luz de açafão as fachadas dos prédios. Nos estabelecimentos comerciais, nas redações dos jornais, as lâmpadas elétricas despejavam sobre a multidão uma luz ácida e galvânica, que enlivedescia e parecia convulsionar os movimentos da turba, sob o planejamento multicolor das bandeiras que adejavam sob o esfarelar constante dos *confetti*, que, como um irisamento do ar, caíam, voavam, rodopiavam. Essa iluminação violenta era ainda aquecida pelos braços de luz *auer*, pelos vermelhidões de incêndio e a súbitas explosões azuis e verdes dos fogos de Bengala, era como que arrepiada pela corrida diabólica e incessante dos archotes e das pequenas lâmpadas portáteis (RIO, 2007, p. 124).

Para finalizar a crônica, João do Rio conclui com palavras de seu narrador: “O cordão é o carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem o conservador do sagrado dia do deboche ritual; o cordão é a nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável” (RIO, 2007, pp. 133-4).

O estudo desse texto tentou demonstrar a importância da alegoria do carnaval em nossa constituição cultural e identitária por meio de seus ilustres representantes: os cordões. É em meio a esses blocos, a essas aglomerações de sujeitos os mais variados, que João do Rio vai captando o espírito de festa e de deboche irônico, traços da sociedade brasileira que se perpetuam desde os tempos coloniais. A contribuição decadentista do escritor a esse cenário fica por conta da caracterização de seus personagens, envolvidos pelos dilemas provocados pela crise finissecular e pelo cerceamento que a razão impôs às manifestações sensórias e espontâneas da subjetividade. Dispersos e muitas vezes perdidos nesse mundo novo produto da modernização, esses personagens precisaram encontrar novas formas de encenar o que

sentiam, e o produto disso muitas vezes foram seres anômalos, bizarrices que se perdem no turbilhão da vida moderna. Esse será o fio condutor das análises seguintes.

4.1 Amor, perversão e loucura: a morte no carnaval

Esse clima carnavalesco salpicado com pitadas decadentistas também é o espaço para a história de “A aventura de Rosendo Moura”, conto exemplar em que a temática do carnaval se mescla a aspectos do fantástico e do inexplicável, num clima de mistério e romance *noir*, para compor um painel do espírito decadentista nos primeiros anos do século XX no Brasil.

O conto faz parte de *A mulher e os espelhos* (1919), livro recheado de histórias em que os cenários textuais são compostos por labirintos e espelhos, e no qual João do Rio dialoga com suas fontes decadentistas – Oscar Wilde, Jean Lorrain, Gomes Carrillo, só para citar alguns de seus autores favoritos. Sem levar tão longe os excessos patológicos de *Dentro da noite* (1910) – obra que traz, entre outros, “O bebê de tarlatana rosa”, conto que será analisado ainda neste capítulo, em que a atmosfera de carnaval e morte imprime o tom de medo e terror misturado ao estranho –, o escritor carioca prossegue neste volume de sua fase madura na exploração neurótica e quase doentia do espaço da rua e do tempo da noite.

Em “A aventura...”, o cronista usa toda sua verve imaginativa para envolver seu leitor numa trama de suspense, amplamente amparada por elementos fantásticos e misteriosos, mas todos dentro de uma atmosfera decadente: o herói, um dândi; a vítima, uma mulher de vida duvidosa; o algoz, um perigoso criminoso. Além disso, o texto é um exemplo de alucinação vivida durante um carnaval, permeada pelo máximo de desmedida que se pode chegar nessa festa anual.

Como o próprio título do livro revela, é sobre uma mulher que irá se falar, uma mulher misteriosa que faz o protagonista da narrativa, Rosendo Moura, ter atitudes paradoxais: “De repente senti que tinha ódio a Corina, com vontade de defendê-la”, afirma (RIO, 1995, p. 58),³⁸ ao se saber vítima e herói de uma trama de suspense, mistério e morte, enredada por momentos de pavor e pânico, durante uma desatinada fuga pelas ruas da cidade.

Como nos contos que compõe o *corpus* deste capítulo, a aventura de Rosendo acontece durante as festividades carnavalescas, quando “as casas pareciam abaladas pelo

³⁸ Preferiu-se usar a edição elaborada pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, elaborada em 1995 para a Coleção Biblioteca Carioca.

barulho dos tambores, das cornetas, dos bombos, da vozeria infernal” (RIO, 1995, p. 56), coisas que, por aqueles tempos, muito incomodavam o protagonista por lhe recordarem essa desagradável experiência: “O carnaval faz-me lembrar a mais horrenda semana da minha vida, a semana em que participei integralmente da horrível fatalidade...” (RIO, 1995, pp. 56-7).

Diante da melancolia do personagem, nem assim seus amigos deixavam de insistir para que Rosendo os acompanhasse naquela terça-feira de carnaval, mesmo com suas inúmeras negativas. De repente, “o rumor vindo da rua tornou-se tão grande, que tivemos de ir à janela. Chovia a cântaros. Mas, embaixo, a multidão delirava. Eram gritos, uivos, gargalhadas, assobios, guinchos de cornetins, rufos de tambores, sacolejos de adufes, estalos de pratos. E os sons agoniantes dos bombos bombardeando as fachadas...” (RIO, 1995, p. 57).

Essa atmosfera de Momo, retratada por João do Rio sob um viés naturalista – explícito na caracterização das pessoas e de suas atitudes na multidão – e por meio de uma enumeração fraseológica que reflete o espírito festivo da cultura popular, perturbava tremendamente Rosendo, que, recolhendo-se com desgosto, “atirou-se no *divan*”, numa atitude blasé típica dos dândis joaoriodeanos. Todavia, ao justificar sua vontade de permanecer em casa, Rosendo atiçou a curiosidade de seus amigos quanto à trágica aventura, especialmente a de Jacques Ciro, “um prodígio de cepticismo, porque tinha apenas vinte anos” (RIO, 1995, p. 56).

Refugiados então em seu gabinete – todo revestido “de laca branca com estofos cor-de-rosa e uma infinidade de objetos de cristal e marfim por sobre os móveis” (RIO, 1995, p. 56), decoração requintada que transparece um gosto aristocrata e, por sua vez, decadentista; pode-se pensar ainda numa possível relação da cor rosa com o nome do protagonista, algo típico de personalidades excêntricas, como a de muitos personagens decadentistas –, os jovens cavaleiros tocaram no assunto motivador de todo o conto: a mulher.

Ao revelar que uma determinada dama lhe desagradava, Rosendo destaca o repúdio que sentia pelos seres do sexo feminino. Característica tipicamente decadente, a repulsão à mulher se deve ao fato de ela se configurar como um ser ambíguo, serpentino, capaz de envolver os homens em grandes intrigas e delas sair ilesa. Além disso, por ser natural e procriadora – ou seja, efetuar em si mesma os ditames da natureza, provocando nos decadentistas uma profunda idiossincrasia à gravidez – e não ter a força das lésbicas evocadas por Baudelaire –, a mulher desperta um misto de atração, medo e repugnância em homens afetados pela vertigem decadentista.

Mas o que Baudelaire tem a ver com essa história? Entendamos o assunto. Segundo Benjamin (1989, v. 3), o poeta francês foi buscar na Grécia a imagem da heroína que lhe

parecia digna e capaz de ser transferida para a modernidade. Esse resgate se fez especialmente pela posição que o poeta lhes dedica em *As flores do mal*. Embora não tenha sido Baudelaire o primeiro artista a revelar a imagem da lésbica para a arte moderna – Balzac, Gaultier, Delacroix, entre outros, já haviam feito isso antes –, ao poeta cabe o mérito de configurá-la como heroína da modernidade ao unir a seu ideal erótico – a mulher que evoca dureza e virilidade – um ideal histórico – a grandeza do mundo clássico antigo (BENJAMIN, 1989, p. 88).

Benjamin explica que a escolha por esse perfil de mulher heróica partiu do tema do “sansimonismo³⁹ que, com suas veleidades cultistas, com frequência valorizou o tema do andrógino” (1989, p. 88), o ser que deveria luzir inteiramente na cidade moderna. Além disso, a Baudelaire chegaram os ecos dos textos que tratavam do futuro e da posição da mulher e da mãe na sociedade, entre eles “Minha Lei do Porvir”, que traz, no capítulo final, frases marcantes para a concepção da heroína moderna: “Abaixo a maternidade! Abaixo a lei do sangue! Se algum dia a mulher se libertar do homem que lhe paga o preço do seu corpo... então deverá sua existência exclusivamente à sua própria criatividade. Para isso, deve dedicar-se a uma obra e cumprir uma função [...]” (Henry-René D’ALLEMAGNE apud BENJAMIN, 1989, p. 89).

Além disso, o crescente emprego das mulheres no processo produtivo, fora do âmbito doméstico – as fábricas foram os principais postos de trabalho –, rapidamente lhes imprimiu traços masculinos, sobretudo os visivelmente enfeiantes. A luta política advinda das formas superiores de produção também contribuiu para essa masculinização das mulheres. Como diz Benjamin, “nessa modificação da natureza feminina se revelaram tendências que puderam ocupar a fantasia de Baudelaire” (BENJAMIN, 1989, p. 91).

Assim o poeta francês recebe os subsídios para criar o papel social das mulheres. Como seres que trazem em si o princípio da androginia – Benjamin reproduz um comentário de Baudelaire sobre Madame Bovary e Palas Atena em que as associa ao poder viril dos homens (cf. 1989, p. 90) –, uma vez que ele não via a mulher lésbica como um problema nem social nem de predisposição, e não tinha um posicionamento definido em relação a ela, reserva-lhe apenas um papel na imagem que construiu da modernidade, sem no entanto solucionar o impasse relativo ao espaço social que ocupará com a nova ordem que se instala.

Anos mais tarde, ao beberem nas fontes baudelairianas, os escritores decadentistas encontrarão elementos indispensáveis para a construção da imagem da mulher que se

³⁹ Segundo o Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI, o sansimonismo é o sistema político e social de Claude Henri de Rouvroy, Conde de Saint-Simon (1760-1825), filósofo e economista francês, um dos precursores do socialismo.

eternizará em seus textos: o lado diabólico e perverso ganhará destaque no cenário de loucuras e hiperestesias arquitetado pela estética decadente.

Parece-nos ser este o caso que João do Rio aponta em “A aventura...”. Para Rosendo, as mulheres são as “portadoras da fatalidade e nós [homens], mesmo contra a vontade, as placas sensíveis dessas correntes de Mistério” (RIO, 1995, p. 56). Mais que simples fetiche, elas são literalmente fatais:

[...] Comigo, há mulheres que, aproximadas, são motivo de prosperidade. Outras baralham-me a vida, por mais que me amem. Tenho de brigar a murros com desconhecidos, negócios quase realizados periclitam, a saúde fenece... Assim deve ser com vocês, com todos os homens. Infelizmente não sou excepcional. Há de resto uma espécie de mulheres pior – a que age sobre os homens como alucinação, fazendo-os participar da própria desgraça. Dessas, quem escapa uma vez, não torna... (RIO, 1995, p. 56).

Está dada a chave para desvendar o enigma do relato de Rosendo Moura: uma mulher, em um carnaval passado, trouxe-lhe alguma desgraça, coisa que tornou repulsivo qualquer contato com seres do sexo feminino. Mas o que teria acontecido? Despertado pelo turbilhão de emoções que o carnaval suscita, o protagonista atribui o que lhe ocorreu a algo fora das leis racionais, “tanto mais atroz quanto até hoje não compreendo como e por que agi nesses oito dias. Foi há cinco anos e por mais que pense, não explico. Macabro. Misterioso. Assustador” (RIO, 1995, p. 57), inserindo seu relato dentro das narrativas de aspecto fantástico, insólito.

Em estrutura dialógica – expediente típico em sua prosa, utilizado sempre que o narrador quer nos fazer também de seus confidentes –, João do Rio constrói sua cena textual entremeando as palavras do narrador aos comentários sarcásticos e irônicos de seus interlocutores. Pressentindo o fato estranho, Rosendo registra aos amigos o que pareceu adivinhar:

Ora, numa terça-feira antes do carnaval, com a agitação da cidade, habitual em tais dias, sentia-me inquieto, indeciso, nervoso. Desejava voltar a casa e queria aborrecidamente beber *champagne* e ouvir gritos no *club* – onde se anunciava uma ululante *redoute*. À porta do *club* ainda hesitei. Ia acontecer-me qualquer coisa de desagradável. Com certeza. Sem ter inimigos, apalpei o revólver no bolso da calça. Há desses instantes de polarização nervosa em que vagamente sentimos o que está no ar e vem... Veio. Veio como os ciclones (RIO, 1995, p. 57).

Fantasiada de dominó, o que dificultou seu reconhecimento imediato, uma “voz d’agonia” implorava a Rosendo que a tirasse dali, pois estava ameaçada de morte. Brincadeira? Ou talvez o homem estivesse sendo envolvido em uma trama de suspense e morte? Pode-se inferir, no entanto, que João do Rio transporta seus personagens novamente para um ambiente em que o imprevisível espreita todos os passos, em que não se sabe o que vai acontecer no momento seguinte. Nessa estrutura narrativa que lembra os romances policiais, o primeiro fato a se descobrir era quem é a mulher misteriosa. E de quem estaria fugindo? Qual o seu segredo?

Ao empregar determinadas expressões para evidenciar o comportamento paradoxal do dominó – “*Frágil, a sua força nervosa era tão intensa, que quase me arrastava para a rua*” (RIO, 1995, p. 57, grifos nossos) –, João do Rio nos remete para a nevrose decadentista daqueles anos, mergulhando seus personagens num labirinto de sensações, em que o uso de drogas – cocaína, éter e outras mais – era procedimento comum. Soma-se a isso que, como ensinam os teóricos da literatura fantástica, o uso de alucinógenos e bebidas é porta aberta para o desenrolar do acontecimento fantástico, uma vez que, ao alterarem os estados de consciência do indivíduo, impedem-no de discernir entre o verossímil e o inverossímil, descredenciando as percepções do sujeito e relativizando suas verdades, o que, em muitos casos, pode expô-lo às margens da loucura.

É essa a primeira impressão que Rosendo tem daquele ser fantasiado que lhe pede ajuda, uma vez que agia como um louco. Já dentro de um táxi, para espanto do narrador, “o dominó levantou a *máscara*. Era Corina Gomes, os beijos trêmulos, lívida...” (RIO, 1995, p. 58), rapariga brasileira que freqüentava os clubes, adepta da cocaína – mais uma vez, a droga como alegoria decadentista –, e com a qual Rosendo nunca trocara mais que monossílabos. O estranho era Corina ter escolhido exatamente ele – “— Você? bradei colérico. — A desgraça da minha vida! Não gosta de mim, bem sei. Mas não se trata de amor, Rosendo! Só o sr. poderá salvar-me!” (RIO, 1995, p. 58) – para salvá-la de algo que, até aquele momento, o protagonista não fazia idéia do que fosse.

O medo de ser morta por seu antigo amante – “Antes de ouvir-me, mata-me. Tenho a certeza. Os meus dias estão contados, conheço-o” (RIO, 1995, p. 58) –, faz Corina entrar num estado delirante, em que a ameaça pode tornar-se assombrosa e fantasmagórica. Mas como ter certeza de que esse homem violento e monstruoso, que a obrigava às maiores barbaridades, estava realmente perseguindo-a e praticaria tudo aquilo que lhe prometera? Para criar esse clima de mistério, João do Rio descreve o ambiente luxurioso e decadente em que os personagens viviam, colocando na boca de Corina a descrição do amante:

Há três anos suporto as torturas de um monstro. Tudo quanto ganho é dele. [...] Depois fecha o quarto todo, abre vários frascos d’éter, põe-me inteiramente nua, prende-me os cabelos à gaveta da cômoda, e goza naquela atmosfera desvairante, gotejando sobre mim éter. Oh! Não imagina! não imagina! Cada gota que cai dá-me um arrepio. Ao cabo de certo tempo é uma sensação de queimadura, queimadura de gelo até a insensibilidade... Ontem, não foi possível tolerá-lo mais. Protestei, gritei, contei tudo à gente da pensão. Dois homens que lá estavam puseram-no na rua a pontapés. Ele voltou. Não o recebi. Deu então para perseguir-me. Jurou que matava. Ando a fugir. *Vejo-o por todos os lados*. É certo que me matará... (RIO, 1995, p. 58, grifo nosso).

O grifo mais uma vez sinaliza para um possível estado alucinógeno de Corina, que, tomada pelo terror, pelo medo de morrer – “falta-me coragem de morrer, Rosendo!” (RIO,

1995, p. 58) –, começa a viver a fantasia de uma perseguição, em que é a vítima. De alguma maneira tocado por essa “doença” da mulher a quem ajudava, Rosendo não consegue ser racional: “Devia ter levado Corina à polícia, denunciado o monstro. E, livre de responsabilidades, ir dormir em seguida” (RIO, 1995, p. 58). Mas as palavras de Corina haviam sido ditas com tal segurança que também ele “tinha a certeza da fatalidade que vence todos os obstáculos, também via aquela criatura morta...”, confessa, já totalmente envolvido na aventura que o fazia perder a noção do real, “sabendo que a perdera” (RIO, 1995, p. 58).

Nesse sentido, ao afirmar que perdera a noção do real, Rosendo recebe de João do Rio uma espécie de passaporte para penetrar no campo do desconhecido, do inverossímil. Agora ele, tomado pelo “desejo de aniquilar o desconhecido e o medo vago desse enorme e vago desconhecido” (RIO, 1995, p. 58), deixa-se consumir pelo mesmo fantasma que persegue a mulher: “No dia seguinte verifiquei apenas o seguinte: perdera insensivelmente metade da energia. Como essas criaturas na iminência do desastre. Como os criminosos com medo à polícia. Andei dois dias assim, desconfiado, fraco, aterrado, sem agir” (RIO 1995, pp. 58-9).

Esses trechos do conto joãoriodeano permitem afirmar que há uma relação intrínseca, mas não necessária, entre aspectos do gênero fantástico e o Decadentismo, utilizada pelo homem moderno para representar suas angústias diante do novo, do tempo dominado pela técnica e pela razão cientificista, que empurrava para “debaixo do tapete” todas as explicações de teor não-racional para os fatos que ultrapassavam a barreira do documental. Destarte, a loucura aparece como explicação mais plausível – a partir de uma perspectiva racional e naturalista – para o comportamento desses seres descontrolados, vítimas da neurose da vida moderna.

“A aventura de Rosendo Moura” possui uma importância ímpar ao tratar também dos duplos, dos personagens que se escondem por trás de máscaras – reais e textuais – para dar conta de personalidades fragmentadas e exóticas. É como um duplo de Corina – ou vice-versa, como demonstram as frases: “Fazia-me reflexo sensível daquela fatalidade feita mulher. Ela aos poucos desdobrava-se em mim” (RIO, 1995, p. 59) – que Rosendo chega a pensar que só se salvaria se a salvasse. Situação contraditória para o narrador, que, em seus lampejos de racionalidade – “O meu delírio tinha entretanto intervalos de relativa lucidez” (RIO, 1995, p. 60) –, tenta ser razoável e não dar credibilidade para a “fantasia” da mulher.

Ao perceber que o misterioso homem já os descobrira, vai à polícia, embora consciente de que essa atitude pouco ou nada adiantaria, uma vez que “‘ele’ já sabia da minha resolução. ‘Ele’ sim, o homem que eu desconhecia, com o qual a fatalidade me punha em conflito, [...] ria com desprezo” (RIO, 1995, p. 59).

E depois de fugas e trocas de hotel na esperança de despistar o perseguidor, é justamente por meio de máscaras e fantasias, num domingo de carnaval, que ambos tentam a fuga mais espetacular: “Na casa de máscaras, Corina pôs uma travesseirinha nas costas, armou uns seios muito grandes, amarrou com o lenço o rosto e colocou por cima uma espessa máscara de arame. Eu fiz um grande ventre sob o dominó e saí claudicando. Tudo isso, notem vocês, *fazíamos sem ver nada anormal, sem a certeza senão vaga de que ele nos estivesse acompanhando...*” (RIO, 1995, p. 60, grifos nossos).

Pelos grifos, nota-se que João do Rio estava consciente dos artifícios da literatura fantástica ao compor este conto. A relativização das certezas, os disfarces para se tentar enganar o inimigo, o medo, o suspense, a morte iminente, enfim, todos são elementos vitais em uma narrativa de aspectos fantásticos e *noires*.

É possível que João do Rio tenha lido muitos dos escritos de Edgar Allan Poe, provavelmente via seu mais expressivo tradutor, Charles Baudelaire. É provável também que, por meio do “poeta da modernidade”, nosso cronista tenha se apropriado de temáticas caras à literatura moderna, como o tópico da multidão. Em “A aventura de Rosendo Moura”, os personagens, ao chegarem ao “grande *hall* da estação [de trem] cheio de luz elétrica”, depois de passarem pela cidade em delírio, sem se darem por isso, confundem-se à “turba, [a]os ‘cordões’, com archotes a zabumbar, as danças, os gritos, as lutas de lança-perfumes e dos *confetti*, o risco colorido das serpentinhas” (RIO, 1995, p. 60). A descrição da cena é feita por Rosendo, que vai captando o movimento permeado pelos inventos técnicos da vida moderna:

A estação estava atulhada. Homens suados, bandos alagados, máscaras, passavam numa alucinação como galvanizados pela luz elétrica. Ninguém reparava em nós, ninguém decerto, ninguém, ninguém. E entretanto nós sentíamos que o perigo se aproximava seguro, com passo firme. Onde estava ele? Era o homem do éter, o homem cuja fisionomia eu nem mesmo conhecia, ele com a sua cara, ou com uma máscara. E olhava-nos, e estava ali, e reconhecera-nos. Sim.

Devia estar, devia ter reconhecido. Que fazer? Que fazer? A vertigem apoderava-se de nós (RIO, 1995, p. 61).

A multidão que festejava o carnaval não lhes dava, no entanto, a sensação de segurança, de anonimato. Ao contrário, parecia revelar-lhes para o assassino, tamanho seus estados de espírito. Corina parecia atrair a morte por uma forma telepática, o que deixava Rosendo ainda mais apreensivo quanto ao futuro, pois, embora não visualizasse nada que os impedisse de embarcar no trem – “E não havia máscara ou cara suspeita!” (RIO, 1995, p. 61) –, cede aos impulsos da mulher e saem, debaixo de uma chuva torrencial, em busca de um carro na rua deserta.

Um somatório de forças – a chuva, as correias do carro partidas, o pedaço mais deserto da rua, o medo descomunal de Corina – anuncia o desfecho sobrenatural, colocando os

personagens, como diz Rosendo, “nas mãos do Destino” (RIO, 1995, p. 62). Ou seja, todo o ambiente estava propício para o acontecimento insólito. Mas, quebrando as expectativas do leitor, na verdade, o que acontece é um crime passional:

Sei que ouvi um psiu e voltei-me, enquanto ela estacava. Sei que vi um sujeito que vinha para nós, talvez o cocheiro. Sei que o sujeito avançou para Corina com uma pequena máscara de chorão, ergueu o braço, e passou a mão pelos seios falsos da rapariga. Ia gritar. Deu-me um pescoção. Rolei na lama. Ele segurava-a já, riscando-lhe o dominó com uma navalha. De súbito ela deu um grito agudo. O único. Pareceu-me que desmaiara. Nas mãos do mascarado lembrava um manequim. O homem em fúria continuava a brandir a navalha contra os enchimentos dos seios. Afinal atirou-se à máscara. Era de arame. O fio da arma rompeu-se no tecido espesso. Ouvi. Ouvi os triços gaspeados da lâmina no tecido d’arame. Ergui-me de um pulo, saquei do revólver, detonei aos berros:
— Assassino! Assassino! (RIO, 1995, p. 62).

A cena dramática não acaba aí. Rosendo, tomado de um heroísmo cego, continuava a atirar contra o homem e a gritar, enquanto este afundava sua navalha no pescoço da vítima indefesa, deixando-a tombar num jato de sangue. Em sua concepção, a cena, que talvez tivesse durado dois minutos, “foi longa como um século, rápida como um raio” (RIO, 1995, p. 62), palavras estas que revelam o estado de perturbação em que se encontrava: “De revólver em punho, fantasiado, meio estrangulado pelos cordões da máscara, eu delirava, presa de uma febre cerebral... Estive entre a vida e a morte, dois meses...” (RIO, 1995, p. 62). O fato provocou tal neurose no personagem que “desde então, respeito muito essas coisas inexplicáveis que as mulheres representam. A semana de Corina fez-me compreender o horror do enigma dramático da vida” (RIO, 1995, p. 62), declara Rosendo a seus amigos, reclinado no divã, com a fonte banhada de suor, comportamento característico de pessoas que são envolvidas por fatos estranhos e insólitos, como advertem os teóricos deste gênero literário.

Ao relembrar um encontro com Corina, desfigurada, anos depois do acontecido, Rosendo filosofa: “Não estaria no meu princípio de que as mulheres são agentes do Destino, contra ou a favor de certos indivíduos. Ela parecia a vítima do tal assassino. No fundo a vítima foi ele. Ele é que devia desaparecer para libertar-se...” (RIO, 1995, p. 63). Neste trecho e em outros que encerram a narrativa – como em “O mundo não seria o mundo se fosse possível a qualquer humano evitar o que tem de ser...” (RIO, 1995, p. 63) – João do Rio demonstra seu lado “fazedor de frases” típica de sua face decadente e dândi, a exemplo de seu mestre Oscar Wilde.

E termina seu conto com mais um tópico decadentista: a repulsa às mulheres se dá pelo fato de elas serem naturais, frutos da natureza, como um ciclone que passa destruindo tudo ao seu alcance. Por isso a tragicidade que envolve o sexo feminino e provoca o medo e uma atração mortífera nos homens... No entanto, como na maioria de seus contos e crônicas, João do Rio traz seus leitores de volta à normalidade do cotidiano por meio de um final blasé,

que dilui o acontecimento trágico na banalidade da vida mundana, como se aquele episódio fosse algo rotineiro. Assim, subverte as expectativas de seus interlocutores, dissolvendo-as no mar de sensações que representa a cidade moderna.

“A aventura e Rosendo Moura” é um conto significativo também para o estudo das máscaras, importante recurso da literatura decadentista – sejam elas reais ou ficcionais. Como se viu, a todo o momento o narrador esbarra em máscaras ou mascara-se. Vale ressaltar que o motivo da máscara é freqüentador de praticamente todos os textos que compõe o *corpus* de análise da obra de João do Rio nesta dissertação e, por isso, alguns comentários se fazem necessários antes da análise da próxima narrativa.

Complexa e carregada de sentido da cultura popular, a definição para a máscara decadentista está distante daquela apresentada por Bakhtin em seu exame da cultura carnavalesca e popular medieval e renascentista, em que a máscara “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único [...] expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais [...] encarna o princípio do jogo da vida” (BAKHTIN, 1996, p. 35).

Todavia, no grotesco romântico – com o qual dialoga o Decadentismo –, por ter sido arrancada da visão popular e carnavalesca do mundo, a máscara tornou-se empobrecida e adquiriu várias outras significações alheias à sua natureza original: dissimula, encobre, engana... No Romantismo, a máscara ganha um tom lúgubre: “Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o ‘nada’”, pondera Bakhtin (1996, p. 35).

Aos decadentistas, então, esse tema é de vital importância. Jean Lorrain – decadentista francês que em muito influenciou João do Rio no assunto – compôs um texto exemplar sobre a alegoria, intitulado “Os buracos da máscara”. Segue-se um fragmento:

[...] A rigidez, o silêncio de todos aqueles seres mascarados. O que eram? Um minuto de incerteza a mais, seria a loucura! Eu já não agüentava, e, com a mão crispada de angústia, adiantei-me para uma das máscaras e levantei abruptamente sua cogula.

Horror! Não havia nada, nada. Meus olhos apavorados só encontraram o oco do capuz; a túnica e a camalha estavam vazias. Aquele ser que outrora viveu não era mais que sombra e nada.

[...] então me invadiu um horror no meio daqueles seres vazios, de aparências vãs, diante de todas aquelas máscaras vazias uma dúvida atroz confrangeu meu coração.

E se eu também fosse parecido com eles, se também tivesse deixado de existir, e se sob a minha máscara não houvesse nada, nada senão o nada! Precipitei-me para um dos espelhos. Uma criatura de sonho ergueu-se diante de mim, encapuzada de verde-escuro, com uma máscara de prata, coroada de flores-de-lis pretas.

E aquela máscara era eu, pois reconheci meu gesto na mão que levantava o capuz e, boquiaberto de pavor, dei um grito imenso, pois não havia nada sob a máscara de tela prateada, nada no oval do capuz, a não ser o buraco de tecido arredondado no espaço vazio. Eu estava morto e eu... (LORRAIN apud CALVINO, 2004:402).⁴⁰

⁴⁰ O conto, parte do livro *História de máscaras*, foi reunido na coletânea organizada por Ítalo Calvino, *Contos fantásticos do século XIX*, publicada pela Cia. das Letras em 2004.

Procedimento típico do dândi decadentista, que se eternizou em muitas máscaras para dar conta de todos os aspectos da crise finissecular em que estava envolvido e, dessa forma, deslizar na esteira da História até chegar às portas do século XX, a máscara, para esse homem moderno, é mais que um travestimento, uma “maquiagem” que tenta naturalizar para o público aquilo que o próprio dândi sabe ser artifício: ela é um exercício de reflexo, como bem pontua Maria Aparecida Meyer Nascimento (2006, p. 140), síntese da arte e da vida que se fundem em uma unidade. Daí, talvez, resulte o aspecto sobrenatural do dândi e ele descubra, como o personagem de Jean Lorrain no fragmento citado, que, por trás do capuz, da máscara prateada, há o nada, o vazio absoluto.

4.2 A despersonalização pelas máscaras

É sobre máscaras, que dissimulam e encobrem reais intenções, ou que permitem ao sujeito tornar-se outro, o próximo texto de João do Rio. Em “Máscaras de todo ano...”, reunido em *Cinematrógrafo: crônicas cariocas* (1909), João do Rio tece comentários sobre a questão da imagem através das máscaras. Mas não simples máscaras, feitas de papel maché, cera e tintas, usadas nos períodos de Momo para o divertimento. O escritor fala na verdade de duplos, de sujeitos que se mascaram para incorporar novas personalidades, geralmente conhecidas, agindo como se fossem suas cópias, seus sócias, sem terem, muitas vezes, sequer semelhanças físicas.

Essa espécie de crítica ao comportamento humano vem envolvida pelo pano de fundo do carnaval, “uma crise de alegria neurastênica, é a loucura, é a pornéia organizada e cínica, é delicioso ou infame, é o que quiserem os definidores” (RIO, 2005, p. 199). E continua analisando os sujeitos sociais:

Nas grandes mascaradas, o delírio é idêntico às crises desvairantes da Idade Média e da Idade que chamamos Antiga, por mais que ela nos pareça sempre mais moça. [...] Um homem que trabalha o ano inteiro para se vestir de “princez” ou de “rei de diabos”, e que sai por aí convencido na fatiota multicolor, não pode ser muito certo, e um pobre rapaz, capaz de se fantasiar de “Pai João” e de tentar fazer espírito não é um prodígio de sensatez. Alguém mesmo já descobriu que a fantasia corresponde quase sempre à pequena racha que o tipo tem na mioleira, ou a qualidade predominante da sua alma (RIO, 2005, p. 199).

Contrariamente à visão de carnaval apresentada em Bakhtin – e até mesmo à perspectiva de festa e alegria que aparece em “Cordões”, crônica analisada na primeira parte deste capítulo –, João do Rio aqui nos dá outra imagem dos dias de Momo, comprovando que

não se prende a verdades absolutas, pois todas têm, pelo menos, duas facetas. No exemplo em análise, é pelo viés cientificista que o cronista apresentará esses personagens paradigmáticos que povoam as cidades. Esses “máscaras de todo ano, os autômatos humanos” (RIO, 2005, p. 200) não esperam os dias de festa para serem quem não são, muito menos se preocupam com a suspensão temporária das hierarquias, das posições e comportamentos sociais para agirem livremente no grande teatro que é a vida.

Desse modo, ao invés da inversão da ordem e do uso de fantasias que lhes permite ocupar posições diferentes das que socialmente lhe são determinadas, o que se dá é algo diverso do que a teoria bakhtiniana proclama. Durante todo o ano, alguns indivíduos recorrem ao artifício do mascaramento para representarem no palco da vida e, somente no carnaval, desvendam as verdadeiras faces: “O mundo é uma grande mascarada que só descansa no Carnaval”, diz um dos personagens dessa crônica de João do Rio (2005, p. 199). Como robôs, esses sujeitos mimetizam hábitos e atitudes o ano inteiro:

Os senhores já decerto repararam nesses homens que mudam de andar de semana em semana, apropriam gestos e modos de pessoas de certa notoriedade, e são um dia pelas costas exatamente Fulano de Tal para no dia seguinte passarem a Cicrano? Os senhores com certeza já tiveram dó desses transformistas espontâneos? (RIO, 2005, p. 200).

Ao expor o que, para ele, seriam bizarrices e “positivamente uma nevrose a acumulação de sócias propositais” (RIO, 2005, p. 200), João do Rio nos dá uma explicação sobre o sentido da máscara: “O máscara [...] propriamente é um caso empolgante de variação de personalidade, um caso de doença. [...] No máscara isolado há todo um tratado de patopsicologia” (RIO, 2005, p. 199). E mais adiante: “Tudo no mundo se explica. A máscara é um desvio transitório da personalidade, um acesso que passa em três dias de papelão, bisnagas e cores violentas. A moléstia geral vai-se, mas ficam andando por aí alguns casos que nunca puseram na face um pedaço de seda ao menos” (RIO, 2005, pp. 199-200).

Tomado por uma perspectiva cientificista – como já se mostrou em outras seções deste estudo, João do Rio promoveu um diálogo entre estéticas díspares, como o Decadentismo e o Naturalismo, herdeiro dessa concepção cientificista para explicar os fenômenos provocados pela vida moderna, com a finalidade de dar conta de expressões bizarras da personalidade humana –, que tinha na medicina um de seus pilares, o narrador deste conto dá mostras de considerar esse mascaramento como um sério desvio da personalidade, doença mental associada a uma espécie de loucura consciente, uma vez que ultrapassa as excentricidades carnavalescas. O sujeito “mascarado”, por mais que negue, sabe-se afetado por uma mania de imitar os outros, um desejo doentio de se passar muitas vezes por eles para conquistar seus quinze segundos de glória.

Nessa linha, o cronista considera esse tipo de comportamento como uma “curiosa moléstia de despersonalização consciente, a acomodação de um duplo que nos apaga ou nos exagera”, que se difere, no entanto, das “várias doenças morais muito próximas do manicômio e do *open-door*” (RIO, 2005, p. 200). O curioso é que normalmente essas figuras se revelam à noite, ou pela madrugada, intervalo temporal que impossibilita o reconhecimento instantâneo dos sujeitos: “[...] já corri atrás de um moço que fingia de James Darcy à meia-noite, saindo de um teatro, e conheço vários Bilac, vários Guimarães Passos, dois ou três Raul e pelo menos meia dúzia de Calixto” (RIO, 2005, p. 200).

Para discutir essa questão dos duplos, tão cara aos escritores decadentes com os quais dialoga em sua obra – é importante destacar que o comportamento decadentista também se baseava no mascaramento e na artificialidade –, e a imitação de gestos e modos, João do Rio filosofa:

[...] Admiração? Mas só a admiração leva alguém a reproduzir as atitudes físicas de outrem? Será a compreensão imitativa da originalidade? Hoje está provado que nós só usamos gravata por uma questão de imitação. Mas a imitação vai até a escolha dos gestos, à entonação vocal, às frases, ao andar sem indicar da parte do imitador uma verdadeira doença, um estado latente de cárie arremediável da personalidade? Uma atitude, já dizia o admirável Oscar Wilde, não se organiza num dia.
É preciso acumular paradoxos e excentricidades para criar a legenda, que é sempre como o corpo odico da fantasia (RIO, 2005, pp. 200-1).

Ao falar desses sujeitos paradoxais e excêntricos, que fugiam à regra do século XIX “por excelência nivelador das nulidades” (RIO, 2005, p. 201), João do Rio estabelece outro diálogo, dessa vez com Baudelaire, que já apontava em sua obra para o perigo que o nivelamento baseado no gosto burguês representava, uma vez que a igualdade robotizava o ser humano, não lhe permitindo ir além de uma padronização no vestir e no agir. Isso se coaduna às propostas dos decadentistas franceses, uma vez que esses escritores também se insurgiram contra isso, resgatando o refinamento aristocrata, o gosto pelo exótico, pelo raro, pelo destaque numa sociedade tingida de cinza.

Mas voltemos à crônica. Para João do Rio, esse doente da personalidade, quando solto, é “um fugitivo, um medroso, um agoniado. Há no seu cérebro a noção do plágio, da ladroeira do físico que ele imaginara” (RIO, 2005, p. 201). Porém, esse “máscara” não costuma “roubar” o indivíduo imitado de uma só vez. Também é raro quando se detém em apenas um tipo, sendo capaz de copiar vários deles. Às vezes começa pela barba, depois toma o andar, para, em seguida, usar objetos que o personalizam, como um chapéu. “Quando conhecem o imitado”, diz João do Rio, “em breve há uma verdadeira absorção: o riso é o mesmo, as palavras as mesmas, como num cinematógrafo as figuras exageradas. E se alguém lhes diz:

você imita fulano, eles ficam realmente furiosos” (RIO, 2005, p. 201), mostrando-se indignados com o comentário calunioso e mentiroso.

Desvairados pela novidade, esses sujeitos são seres fragmentados que buscam juntar os cacos de personalidades divididas, rasuradas, que se tornaram alvos fáceis da modernidade sem limites. Por isso, a tentativa de resgate dessa sensibilidade do sujeito que não se quer apagar em meio à nulidade dos tempos modernos. O homem precisa ser requintado, trazer em seu figurino – ético e estético – o signo da diferença, e, ao participar do ciclo de consumo fetichista, impedir que a fragmentação de sua subjetividade em meio a tantos apelos apague suas marcas físicas no mundo novo.

Segundo o narrador de “Máscaras...”, tais indivíduos dividem-se em dois tipos, os íntimos e os desconhecidos. Os primeiros “são as vítimas fracas da sugestão direta. Pensam do mesmo modo, agem do mesmo modo, têm a mesma roupa e as mesmas frases. Vestir igual é para eles o supremo grão, a uniformidade integral” (RIO, 2005, p. 201). Já os do segundo modelo, os anônimos, “são os que roubam com medo. Não pedem emprestado, subtraem, e vão pelas ruas fingindo, do tipo que copiam, mas prontos a dobrar a primeira esquina se são descobertos” (RIO, 2005, p. 202).

Este foi o caso dos encontros que João do Rio teve com o caricaturista Calixto, ou melhor, com um sócia seu, num único dia. No primeiro, avistou-o caminhando devagar e vestido com “chapéu de castor cinza, sapato branco e roupa de brim” (RIO, 2005, p. 202). Ao chamá-lo, o homem apertou o passo e enfiou-se num tilbury, fato que espantou o cronista, desagradando-o: “Que desaforo! Duas horas depois encontro Calixto de preto com chapelão preto. — Menino, você hoje está extraordinário. Ainda há pouco de brim, não querendo cumprimentar-me; agora de preto... — Há engano, homem. Saio agora de casa...” (RIO, 2005, p. 201). No terceiro encontro do dia, dessa vez à noite, o escritor não deixou o amigo, que “passava pelo Lírico vestido de preto”, escapar:

[...] deitei a correr. Na frente Calixto corria em direção ao morro de Santo Antônio. Por fim, parou exausto. Avancei, rindo, mas logo fugiu-me o riso dos lábios. Diante de mim, com a roupa exatamente igual à do caricaturista, o gravatão, as caveiras, tudo quanto forma o aspecto de Calixto, um homem da mesma altura, mais claro, porém, e com a fisionomia mudada – olhava-me.

— Perdão! Pensei que o senhor fosse Calixto Cordeiro.

O homem descerrou o lábio.

— Para que o senhor anda a brincar? É uma coincidência apenas – a minha roupa igual... Não quero imitar, não... Descanse... Depois, que tem com isso? (RIO, 2005, p. 202).

Constrangido com a situação, o cronista termina sua narrativa de forma melancólica, culpando a “eterna curiosidade da vida urbana” pelo engano, que o fez perseguir um “caso típico desse desvio da personalidade que faz de ano em ano o Carnaval, desse desvio que faz

procurar a multidão o seu ideal numa data fixa, mas que solta na rua diariamente grotescos, tímidos, dolorosos, autômatos, os sócias conscientes da gente conhecida – os máscaras sem máscara de todo dia” (RIO, 2005, p. 203). Dessa forma, João do Rio encerra esta crônica usando elementos caros à literatura moderna: o risco de se perder os paradigmas com os novos tempos faz com que os sujeitos tenham de agir como detetives, que, estimulados pela eterna curiosidade, perseguem as pistas de seus “fugitivos” na multidão, a fim de desvendar o grande enigma que se esconde por traz do apagamento gratuito da personalidade.

É também no carnaval, e usando o artifício da máscara, que muitos desses seres bizarros produzidos pela sociedade conseguem, enfim, seus dias de vida. Seres como o doente deformado que aparece no conto “O bebê de tarlatana rosa”, ou a mulher de quem não se conhece a face que circula num coche misterioso em “O carro da semana santa”, ambos os textos que compõe parte do rol de tipos estranhos de *Dentro da noite* (1910), um dos clássicos da literatura de João do Rio. São esses personagens que conheceremos a seguir.

4.3 Por trás da máscara, o terror fantasmático

Em “O bebê de tarlatana rosa”,⁴¹ sem dúvida um dos contos-síntese de *Dentro da noite* (1910), reunido a outras pérolas exemplares das ressonâncias decadentistas no Brasil – tais como os vícios e as psicopatias humanas em voga durante a crise finissecular –, palavras como espanto, bizarrice, sobrenaturalidade, numa primeira leitura, podem ser chaves para a compreensão deste que é um dos textos mais conhecidos e significativos da produção de João do Rio.

Até o momento, os textos analisados apenas tangenciaram a literatura fantástica, de cunho insólito ou estranho. A verossimilhança ainda não se fez tão necessária na discussão dos limites entre o real e o irreal como agora, pois, de algum modo, o desenlace da narrativa apontava para a dimensão de realidade dos fatos, mesmo que estes estivessem mergulhados no desvario das personagens, como se viu, por exemplo, em “A aventura de Rosendo Moura”.

Entretanto, “O bebê...” possui uma estrutura mais elaborada, em que os elementos fantásticos se mesclam para dar o tom decadente da história. Misto de realidade e mistério,

⁴¹ Embora de fácil acesso, este conto de João do Rio foi editado muitas vezes, o que, em termos comparativos, pode provocar distorções. Para fins de metodologia, as referências e citações a este conto foram extraídas da coletânea organizada por Renato Cordeiro Gomes para a editora Agir. Trata-se de *João do Rio*, livro publicado em 2005 como parte da coleção Nossos Clássicos.

neste conto João do Rio dá asas à sua verve imaginativa ao nos contar a história de Heitor de Alencar, um típico dândi carioca do início do século XX – impecável em sua vestimenta e em seu comportamento esnobe e aristocrata. Protagonista, Heitor é um exemplo ilustrativo de narrador performático, sujeito que se vale de poses e atitudes encenadas para driblar os conflitos do homem moderno.

Personagens típicos do século XIX europeu, surgidos na Inglaterra vitoriana, os dândis se configuraram como uma reação à padronização burguesa então em voga no mundo ocidental. Embora presos às convenções da moda – valorizada sobremaneira –, os dândis dela se valeram para se diferenciarem em meio à multidão acinzentada que dominava os bulevares e os espaços públicos: homens de terno preto ou cinza, cartola e chapéu nos mesmos tons, mulheres de cores sóbrias, indicavam a austeridade dos gostos e modos burgueses. Tudo que os dândis não desejavam.

Dessa forma, muito além de compactuar com os ditames da moda, os dândis a subverteram com elegância e cores – exagerando em alguns traços, é bem verdade –, e compuseram assim um novo gosto elegante no vestir e, especialmente, no modo de viver. Ainda na tentativa de diferenciação, resgataram valores caros à aristocracia decadente, como a inclinação pela arte clássica e pelo requinte gastronômico. Estetas e sibaritas assumidos, primavam pelo prazer que a vida terrena poderia oferecer, mesmo que isso os levasse por caminhos de perversões e bizarrices, demonstrando uma visão alternativa quanto aos novos modos de vida que se impunham com a modernidade.

Por isso, era fácil vê-los transitar pelo mundo elegante dos salões, do *glamour* social, da elite detentora do poder, e por ruas sombrias, casas de tolerância e opiários nos quais as classes baixas iam se refestelar ao final do dia. E com um detalhe: nestes últimos espaços, normalmente eram acompanhados por um iniciado, um apache – termo este preferido por Baudelaire⁴². Essa ambigüidade tornava-os tipos únicos de uma sociedade que ainda se debatia em seus conflitos identitários. Como declara o estudioso Pedro Paulo Catharina,

os dândis são figuras de exclusão que se encontram paradoxalmente à margem e dentro de uma aristocracia ou alta burguesia e exigem seu direito à futilidade e ao artifício. Eles se postam contra a massa e a massificação da sociedade industrial e burguesa. São figuras que jamais fariam uma revolução coletiva, mas servem de contraponto ao coletivo e teatralizam a decadência das sociedades e o direito à individualidade e à diferença (CATHARINA, 2001, p. 89).

Essa afirmativa se justifica quando se pensa que, entre as sociedades ocidentais, havia a suposição de que a virada do século traria o fim do mundo conhecido, fato que causou espasmos ideológicos e fez com que o ser humano procurasse se eternizar em

⁴² O assunto já foi desenvolvido, no capítulo 2, durante a análise da crônica “Sono calmo”.

comportamentos e atitudes. Assim é o dândi: por meio do culto ao artifício e ao esteticamente perfeito tentou compor tipos únicos, que se perpetuavam na memória, singularizados e sublimes. Representante do extremo da superficialidade, apenas a beleza e o ato de ser impecável diante da sociedade seriam suas marcas e sua função.

No Brasil, os dândis deram seu ar da graça durante o período de crise finissecular que se prolongou até os primeiros anos do século XX, com um grupo de escritores pré-modernistas marcadamente cosmopolitas: Medeiros e Albuquerque, Elísio de Carvalho e João do Rio. Em suas freqüentes viagens à Europa, especialmente à França, esses intelectuais tiveram contato com esses modelos de elegância e gosto refinado, ora incorporando-os, ora transformando-os em personagens de suas obras.

É o que vemos João do Rio fazer neste conto, ao compor dois típicos dândis cariocas. Voltemos à narrativa. Como dândi e dominado pela nevrose daqueles tempos, Heitor de Alencar critica o comportamento normal, rotineiro, das pessoas que, perdidas no turbilhão da vida moderna, nem se dão conta do que acontece a seu lado: “É possível que muita gente consiga ser indiferente”, diz, afirmando que ele, Heitor, sente tudo isso quando sai à noite, “para a pornéia da cidade, como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da primavera, ou os alexandrinos para as noites de Afrodite” (RIO, 2005, p. 204). Essas referências à cultura clássica são intencionais. Receptor decadentista no Brasil, João do Rio sabia que o gosto refinado dos decadentistas passava pelas leituras e citações clássicas, da arte às atitudes.

É assim que Heitor se comporta durante a reunião social de que participa no gabinete do barão de Belford – outro típico dândi e, segundo alguns estudiosos, alterego do escritor, uma vez que serve de porta-voz de João do Rio em várias situações, inclusive reproduzindo seu comportamento blasé e afetado –, ao lado de outros três personagens representativos da aristocracia carioca decadente de fim de século – o próprio barão, um homossexual e uma mulher boêmia extravagante –, na qual se aproveita de diversas poses para narrar uma história de máscaras passada durante um carnaval.

A posição do corpo de Heitor é significativa para o entendermos em sua vontade de exhibir-se, típica característica do comportamento excêntrico do dândi: estava esticado “preguiçosamente no divã, gozando a nossa curiosidade”, e fumava “um *Gíanaclís* autêntico”, o que dava a impressão de estar absorto em suas recordações (RIO, 2005, p. 203). Ou seja, apesar de aparentar tranqüilidade e uma certa indiferença tediosa em relação aos presentes na sala e ao que ia narrar, seu estado de espírito era uma convulsão permanente, disfarçada pelo cigarro e por seu corpo relaxado no canapé.

Nessa atmosfera de licenciosidades, o narrador atíça um desejo irreprimível em seus ouvintes – e leitores – de conhecer segredos e mistérios do lado oculto e perigoso da vida: “[...] todos ardiam por saber a aventura de Heitor. O silêncio tombou expectante” (RIO, 2005, p. 203). Pelo jogo de palavras, gestos e imagens, além de produzir uma excitação nos personagens, que os leva a uma espécie de prazer, Heitor cria um clima de suspense propício à revelação de algum acontecimento que pode ultrapassar as barreiras do verossímil.

Esse prazer do grupo, no entanto, é interdito no nível carnal. O espaço em que a história é narrada – um gabinete, espaço da cultura, como pontua Carmem Lucia Tindó Secco (1978) – apenas possibilita que, despertados pelo que ouvem, os personagens gozem as aventuras de seu narrador no nível da linguagem ficcional, ou seja, contentam-se com escutar tais relatos que têm, como marca distintiva, a novidade e a intensidade. *Vouyers*, esses personagens tornam-se pervertidos, o que os encaixa nos comportamentos decadentes do início do século XX brasileiro: “— Muito bonito! ciciou Maria de Flor” (RIO, 2005, p. 204).

Como jornalista, João do Rio sabia o quanto aguçar os sentidos, a curiosidade dos leitores, era importante dentro da máquina capitalista que era a imprensa de sua época. Quanto mais desdobramentos um determinado caso ou assunto tivesse, mais vendável era o jornal. A notícia, a coluna mundana, há muito haviam deixado o posto de simples informação e se tornado mercadoria valiosa nas vitrines de papel. Desse modo, em seus contos e crônicas, João do Rio não dispensa esse recurso para colocar seus espectadores num estado de curiosidade extrema, mantendo-os o tempo todo alertas para o que vai narrando. Ao dialogar com um personagem sobre determinado acontecimento, na verdade está dialogando conosco, ávidos leitores de suas histórias.

Assim como faz Machado de Assis por meio de uma estrutura narrativa em diálogo no conto “O imortal”,⁴³ por exemplo, Paulo Barreto desenvolve a intriga de “O bebê...” de forma a manter acesa a chama do mistério. O primeiro parágrafo do conto, utilizado para situar a narrativa, já enuncia que se trata de “uma história de máscaras” passada num carnaval, história “deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozés” (RIO, 2005, p. 203). A partir disso, surge o primeiro diálogo do conto, pontuado por frases que anunciam um possível fato extraordinário:

- É uma aventura alegre? — indagou Maria.
- Conforme os temperamentos.
- Suja?
- Pavorosa ao menos.
- De dia.
- Não. Pela madrugada.

⁴³ Cf. MAGALHÃES JR., R. (org.). *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973, pp. 39-57, em que o organizador seleciona e analisa, na apresentação, alguns desses textos.

— Mas, homem de Deus, conta! — suplicava Anatólio. — Olha que está adoecendo a Maria (Rio, 2005, p. 203).

O que aconteceu a Heitor? O leitor pode cogitar vários desdobramentos para a narrativa, pois esse despertar da curiosidade é também uma das finalidades da literatura fantástica-misteriosa, recheada de histórias de aventuras. A imprevisibilidade do que irá ocorrer – “O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto” (RIO, 2005, p. 203) –, somada à ambigüidade do tempo em que o fato se dá – a madrugada, o espaço temporal em que não se sabe se ainda é noite ou se já está surgindo o dia – são elementos caros aos enredos de cunho fantástico e insólito, juntamente como os sentimentos de medo e terror.

Tal sentimento de medo ou de perplexidade invocado pelos teóricos da literatura fantástica caminha paralelo à dupla explicação possível para o fato extraordinário – ou o fantástico está no autor, que tem a intenção, por meio da atmosfera que produz, de causar uma impressão emocional específica no leitor; ou pode estar nesse mesmo leitor, completamente envolvido pelo terror das cenas que lê. No entanto, como adverte um dos mais importantes teóricos sobre o assunto, Tzvetan Todorov, essa explicação é reducionista, pois o medo, freqüentemente ligado ao fantástico, ao sobrenatural, ao estranho – mas não somente como condição necessária do gênero –, não deve ser buscado ou só nas personagens ou apenas no leitor, sob pena de resvalarmos para uma explicação simplista do assunto (TODOROV, 2004, p. 41).

Vale destacar que, na literatura fantástica, existe uma relação necessária, mas paradoxal: necessária na medida em que um homem relata sua experiência “verdadeiramente vivida”; paradoxal porque ele próprio é o repositório da dúvida e da incredulidade que o assoma, ao perceber que sua ação não é mais livre, envolve outros e uma série de fatores que coadunam com o fato narrado. Desse modo, “não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade” (TODOROV, 2004, p. 42). Esse parece ser o comportamento de Heitor de Alencar em “O bebê de tarlatana rosa”, que muitas vezes dá indícios de desconfiar daquilo mesmo que está narrando: “Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semi-sombra das horas mortas” (RIO, 2005, p. 206).

Sem mesmo acreditar naquilo que lhe havia acontecido – o encontro com uma caveira humana –, Heitor vai lentamente encaminhando seu relato e seus ouvintes para o acontecimento insólito, causador da estranheza. Como disse Todorov sobre as fronteiras

tênuas entre os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho⁴⁴, há nas obras que pertencem a este último o relato de “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (TODOROV, 2004, p. 53), retomando a questão da familiaridade do estranho já assinalada por Freud.⁴⁵ Ou seja, aquilo que, num primeiro momento, pode nos causar horror, na verdade faz parte de algo esquecido no subconsciente, temporalmente desativado, que pode vir à tona em face de determinados fatos.

O caso do nariz postiço do bebê de tarlatana rosa, anunciado desde o início do conto – “Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso” (RIO, 2005, p. 205) –, é exemplar dessa teoria do estranho, uma vez que realiza uma das condições do gênero fantástico estudado anteriormente: “a descrição de certas reações, em particular a do medo, está ligada unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão” (TODOROV, 2004, p. 53).

Mas não antecipemos tanto o que irá acontecer. Ao envolver então seus personagens numa atmosfera de suspense e mistério, como já se disse, João do Rio os prepara para a revelação de algo que pode não ser agradável, ou “causar sensação”, expressão que muito agrada ao gosto decadentista de nosso cronista.

É interessante notar que esses fatos de teor estranho e misterioso irão acontecer justamente durante as festas carnavalescas, o que reforça nossa tese de que João do Rio usa o cenário para expor seus tópicos decadentistas mesclados a elementos da literatura fantástica e da cultura carnavalesca. Frases como a de Heitor: “— Não há quem não saia no carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio, é como incutido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranóicos [...], tudo é possível” (RIO, 2005, p. 204), ilustram bem o exposto e dão margem para se pensar no inverossímil.

Em meio a tudo isso, João do Rio vai inserindo elementos caros para a compreensão da teoria do carnaval, como o riso e o comportamento do homem durante esse período de festa. Contraparte da cultura medieval e renascentista, o princípio do riso sofrerá uma

⁴⁴ Assunto desenvolvido no primeiro capítulo desta dissertação.

⁴⁵ Trata-se de um texto de 1919, intitulado “O estranho” (“Das Unheimliche”). Existem várias versões do referido escrito, em alemão, francês e inglês. A versão utilizada está em ESB. V. XVII, 1919. Tradução para o português a partir da edição inglesa de 1925 (“The Uncanny”, *C.P.*, 4, 368-407. Trad. Alix Strachey). No primeiro capítulo deste trabalho, desenvolvemos algumas considerações sobre o assunto.

importante alteração na época em que se desenvolve o Romantismo de cunho grotesco – ao qual se atrelará a literatura fantástica e alguns comportamentos decadentistas. Apesar de ter subsistido e resistido ao seu apagamento total, assume, naquele movimento, a forma de humor, ironia ou sarcasmo, abdicando de seu lado jocoso e alegre tão comum em épocas anteriores. Essa atenuação reduz ao mínimo o aspecto regenerador e positivo que traz em si.

Para entendermos melhor. Conforme os estudos de Bakhtin, o riso, ligado à visão carnalizada do mundo, ao escarnecer dos próprios burladores na festa popular, faz com que todo o povo – este, o “porta-voz do princípio material e corporal”, princípio profundamente positivo, universal e popular (BAKHTIN, 1996, p. 17) – participe do mundo em evolução, renasça e se renove com a morte. De forma resumida, essa é, na concepção bakhtiniana, uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna: “O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1996, p. 11).

Essa questão da natureza complexa do riso carnavalesco como alegria de viver, conforme a definição do teórico russo – “E, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado, [...] patrimônio do povo, ambivalente, alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1996, p. 10) –, não tem a mesma especificidade em João do Rio. Neste, o riso é individualista, motivado pelos instintos, de conotação gótico-romântica. A melancolia é seu contraponto: “Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente” (RIO, 2005, p. 206).

Por outro viés, o “humor do povo na praça pública”, de que fala Bakhtin, ao lado da suspensão temporal das hierarquias, criava um tipo peculiar de comunicação durante o carnaval, de outra forma inconcebível. O escritor brasileiro, ao tratar do tema, não descuidou do gestual e da linguagem empregados por seus personagens. No entanto, mostra que quase sempre qualquer movimento ou fala tinha uma intenção maldosa, o que não está presente na origem dessa visão carnalizada apontada nos estudos do teórico russo.

Em “O bebê de tarlatana rosa” isso aparece de forma significativa: “— Os sorrisos são ofertas, os olhos suplicam, as gargalhadas passam como arrepios de urtiga pelo ar” (RIO, 2005, p. 204), declara Heitor de Alencar enquanto narra sua aventura de carnaval a seus

ouvintes. Ao falar da personagem do bebê, que passa por Heitor roçando-lhe, o dândi-narrador e protagonista da história declara: “Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro: — Ai que dói!” (RIO, 2005, p. 205).

Assim, a linguagem carnavalesca centra-se em formas e símbolos de alternância e renovação, na lógica original das coisas “ao avesso”. Nessa *segunda vida*, marcada pela relatividade das verdades e autoridades no poder, alto e baixo, face e traseiro, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões são marcas de uma espécie de paródia da vida ordinária, um mundo “ao revés”. Bakhtin alerta, todavia, que “a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 1996, p. 10).

Não é assim que isso aparece em “O bebê de tarlatana rosa”. Em nenhum momento, age-se pensando na renovação que a carnavalização permite durante os dias de festa. O grupo aristocrático liderado por Heitor de Alencar só tem uma intenção: aproveitar-se dos sentidos aguçados pela alegria contagiante e dos prazeres que a cidade oferece no carnaval: “— Está claro que este ano organizei uma partida com quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros. Não me sentia com coragem de ficar só como um trapo no vagalhão de volúpia e de prazer da cidade. O grupo era o meu salva-vidas” (RIO, 2005, p. 205).

No entanto, mesmo se misturando às classes populares, a distância social em momento algum dá mostras de ser ultrapassada ou apagada totalmente:

No primeiro dia, no sábado, andamos de automóvel a percorrer os bailes, fomos indistintamente beber champagne aos clubes de jogos que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube já estávamos de todo excitados. Foi quando lembrei uma visita ao baile público do Recreio. — Nossa Senhora! — disse a primeira estrela de revistas, que ia conosco. — Mas é horrível! Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de São Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes... — Que tem isso? Não vamos juntos? [...] Não havia o que *temer* e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem (RIO, 2005, p. 204).

Em vez de renovação, acanalhamento. Não há, no trecho, a busca por nada além de prazer, de reversão provisória da ordem. O perigo – de ser reconhecido, de passar por alguma situação desagradável – está afastado porque o grupo está fantasiado e a distinção de classes se marca, ao contrário do que expõe Bakhtin como princípio da cultura carnavalesca. Em João do Rio fica explícita a volta do grupo boêmio à estabilidade, à classe de origem, após a satisfação dos prazeres carnavalescos com sujeitos de outras classes sociais: “Voltamos para os automóveis e fomos cear no clube mais chique e mais secante da cidade” (RIO, 2005, p. 205).

É desse modo, protegido pelo grupo – que permite a indistinção na massa e se configura como refúgio para os “perigos” da cidade – que Heitor de Alencar vai conhecendo e tendo contato com os outros sujeitos sociais que frequentam aqueles bailes de carnaval:

[...] era uma desolação com pretas beíçudas e desdentadas esparrinhando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larva diabólica, de incubos em frascos d’álcool, que têm as perdidias de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. Não havia nada de novo (RIO, 2005, pp. 204-5).

Decepcionado pela falta da novidade – o “novo” que move os espíritos decadentistas em plena busca pela inovação marcante no início do século –, Heitor vai esbarrando nos mesmos tipos urbanos encontrados em outros textos de João do Rio, que configuram o espaço da cidade marginal, que vive dentro da noite, em espaços franqueados apenas ao olhar dos iniciados. Aqui a visão naturalista do protagonista Heitor se mistura à do cronista João do Rio para compor a imagem dessa festa de Momo – algo que já apontamos em outros narradores de Paulo Barreto neste trabalho.

Mas algo extraordinário esperava pelo protagonista. No meio daquela massa de gente, Heitor é surpreendido por alguém que nele se encosta:

Eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto, era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando [...] Não tive dúvida. [...] Estão vocês a ver que eu fiquei imediatamente disposto a fugir do grupo (RIO, 2005, p. 205).

Porém não fugiu. Era ainda o primeiro dia de carnaval, e muito havia para acontecer. No dia seguinte, durante um desfile de carros pela avenida, “indo eu ao lado do *chauffeur*, no burburinho colossal”, Heitor novamente se “encontra” com o bebê: “senti um beliscão na perna e uma voz rouca a dizer: — Para pagar o de ontem” (RIO, 2005, p. 205). Decidido a permanecer com o grupo, Heitor não vê mais o bebê naquela noite, nem na segunda-feira.

Na Terça-Feira Gorda, já desligado do grupo – “caí no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados. De resto, a cidade inteira estava assim” (RIO, 2005, pp. 205-6) –, Heitor de Alencar “estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil. Felizmente muita gente sofre do mesmo mal no carnaval” (RIO, 2005, p. 206), diz, referindo-se a seu comportamento de sujeito envolvido pela onda de vertigem decadentista, em que as idéias e os comportamentos ficam fora da ordem, cambiam posições para criar novas formas de representação.

Mas suas investidas, durante o último baile de Momo, foram fracassadas: “Eu estava sem sorte, com a *guigne*, com o caiporismo dos defuntos índios. Era aproximar-me, era ver fugir a presa projetada” (RIO, 2005, p. 206), comenta o narrador, já em total desespero, uma vez que já se aproximava o fim das festividades: “Eram três horas da manhã. O movimento das ruas abrandara. Os outros bailes já tinham acabado. As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfumadas dos fogos-de-bengala, caíam em sombras” (RIO, 2005, p. 206).

O cronista demonstra assim não perder de vista a técnica para seduzir seus leitores: compor períodos que primam pelo movimento da cena narrada, o que, em muitos casos, possibilita a recriação do espaço e das personagens em nossa mente, como se estivéssemos diante de uma tela de TV ou cinema. É assim que constrói a imagem fantasmagórica daqueles sujeitos no fim do carnaval:

[...] E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semi-sombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali, um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo das trevas aos pedaços... E os dominós embuçados, as dançarinas amarfanhadas, a coleção indecisa das máscaras de último instante arrastando-se extenuados! (RIO, 2005, p. 206).

Outro detalhe bastante significativo para a compreensão deste conto é quanto à ambigüidade do sexo. Entendido como experiência primitiva dos sujeitos, era ainda algo rodeado por tabus e preconceitos na sociedade “moderna” do início do século XX. Principalmente se tivesse qualquer conotação homossexual. Logo, como adverte Todorov, “se se admite que a experiência primitiva é constituída pela transgressão, pode-se aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho” (TODOROV, 1996, pp. 54-5).⁴⁶ A transgressão, no caso de “O bebê...”, possibilita também o aparecimento de elementos fantásticos que justificam o acontecimento estranho.

João do Rio demonstra estar ciente disso e num texto como este, assinalado pela ambigüidade – outra marca da literatura fantástica –, nota-se que ao escritor não escapou a indefinição dos sexos disfarçada pelas fantasias: *as máscaras extenuados* estão por toda parte. Inclusive na caracterização da personagem do bebê: em um determinado momento, Heitor se refere a ele como “uma *frequëntadora* dos bailes do Recreio” (RIO, 2005, p. 205). Em outro ponto, o personagem Anatólio, um dos ouvintes da narrativa, sopra desconfiado de que “talvez fosse um homem” (RIO, 2005, p. 205). Quando se encontram novamente, Heitor diz que ao procurar “dar-lhe um beijo, *ela* recuou” (RIO, 2005, p. 207). E mais adiante: “Que

⁴⁶ Todorov fala sobre a ligação entre os temas da literatura fantástica e a psicanálise, no capítulo 10 da referida obra (2004).

mulher! Que vibração!” (RIO, 2005, p. 207). Mesmo com os indícios apontando para o sexo feminino, é provável que essa ambigüidade seja uma provocação de João do Rio, uma vez que aparece em vários textos da literatura decadentista, da qual o escritor em muito se apropriou.

Esse detalhe só vem acrescentar ao acontecimento estranho que está preste a ocorrer – o envolvimento carnal entre o narrador, Heitor de Alencar, e a personagem do bebê, da qual, em nenhum momento, o nome é revelado, e apenas suas características físicas e psicológicas ficam visíveis, como se veio numerando no decorrer da análise. É na madrugada daquele último dia de carnaval que os dois voltam a se encontrar:

Era ele. Senti palpitar-me o coração. Parei. — Os bons amigos sempre se encontram — disse. O bebê sorriu sem dizer palavra. — Estás esperando alguém? — Fez um gesto com a cabeça que não. Enlacei-o. — Vens comigo? — Onde? — indagou a sua voz áspera e rouca. — Onde quiseres! [...] Fiquei louco.

Não era preciso mais no carnaval, tanto mais quanto ela dizia com a sua *voz arfante e lúbrica*: — Aqui não! — Passei-lhe o braço pela cintura e fomos andando sem dar palavra. Ela apoiava-se em mim, mas era quem dirigia o passeio e os seus olhos molhados *pareciam fruir todo o bestial desejo* que os meus luziam (RIO, 2005, p. 207, grifos nossos).

Os grifos destacam que o comportamento do bebê também se caracteriza pela vertigem de sensações que toma conta dos personagens do conto. Envolvido por essa atmosfera de tons decadentistas, “o meu bebê gordinho e rosa parecia um esquecimento do vício naquela austeridade da noite” (RIO, 2005, p. 207), o bebê seduz e se deixa seduzir por Heitor. Além disso, a seqüência de frases curtas e ritmadas, como na linguagem jornalística, aponta para o ritmo acelerado do corpo humano, arrebatado pelo desejo: “Nessas fases do amor não se conversa. Não trocamos uma frase. Eu sentia a [ar]ritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero” (RIO, 2005, p. 207).

Estava pronto o clima para a revelação de alguma coisa além de um simples envolvimento amoroso e carnal, algo que poderia causar mal-estar e terror nas personagens-ouvintes e no leitor, sem quebrar as expectativas e a sensação de medo do desconhecido. A própria atmosfera do conto excita a ir-se em busca da aventura. Algo que causaria estranheza.

Nas palavras de Todorov, o sentimento de estranheza parte, pois, dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. Assim, a história de “O bebê de tarlatana rosa” mistura o prazer advindo do desejo carnal e as possibilidades de sua realização durante as festas de Momo, único período em que os tabus relativos ao sexo podiam ser verdadeiramente transgredidos, sem causar culpa ou desaprovação por parte dos indivíduos: “Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranóicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível”, diz Heitor de Alencar (RIO, 2005, p. 204). E mais adiante:

É o momento em que, por trás das *máscaras*, as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil. [...] Nesse momento *tudo é possível*, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento *há um riso que galvaniza os sentidos* e o beijo que desata naturalmente. *Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me quase mórbida* (RIO, 2005, p. 206, grifos nossos).

Pelos grifos, percebe-se que o estado de espírito do personagem Heitor de Alencar rompe as portas da realidade e atravessa para o lado insólito da vida. São vários os indícios desses elementos em todo o conto. Vamos a alguns. O narrador em primeira pessoa já é, por si só, um indivíduo suspeito, pois se apóia nas recordações de uma noite carnavalesca, regada a muita bebida, para relatar os fatos que se passam durante a madrugada – “Eram três horas da manhã” (RIO, 2005, p. 206) –, em meio às sombras, “sombras cúmplices da madrugada urbana” (RIO, 2005, p. 206), quando “metemo-nos pela rua, escura e sem luz” (RIO, 2005, p. 207). Todo o ambiente para o desenrolar do acontecimento sobrenatural, para a “revelação”, começa a se formar. Assim Heitor de Alencar descreve o local onde tudo se passou: “[...] ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes” (RIO, 2005, p. 207).

Mas alguma coisa incomodava Heitor em relação àquele ser fantasiado: a máscara de cera e papelão que usava. Ao mesmo tempo que o atraía, o nariz com cheiro de resina o fazia mal: “Procurei não tocar no nariz, tão frio naquela carne de chamina” (RIO, 2005, p. 208). Durante todo o tempo, o protagonista sabe que seu(sua) companheiro(a) usa o artifício carnavalesco para compor sua fantasia, mas não tem a menor idéia do que de fato ele(a) esconde. Em uma passagem, dialoga com o bebê: “[...] Depois, às quatro tens de tirar a máscara. — Que máscara? — O nariz. — Ah! sim!” (RIO, 2005, p. 207), uma referência de João do Rio à lei que vigorava então proibindo os foliões de se manterem mascarados depois das quatro horas da manhã, ato que, se fosse infringido, poderia ser punido pela polícia.

Durante o pequeno intervalo de tempo em que ficam juntos, aquilo de fato causava um estranhamento em Heitor, surpreendido pelas negativas do bebê em tirar a máscara: “O pedaço de papel, porém, avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal-estar curioso, um estado de inibição esquisito. — Que diabo! Não vás agora para casa com isso! Depois, não te disfarça nada. — Disfarça sim!” (RIO, 2005, p. 208). Mesmo consciente de que poderia ser “desmascarado”, o bebê não resiste ao desejo e cede aos apelos carnis de Heitor que, incomodado e ao mesmo tempo seduzido por aquele nariz, tenta de todas as formas convencer sua companheira a tirar a alegoria, em vão.

Voltamos aqui à alegoria da máscara, já explorada em outra seção deste estudo. Porém, mais algumas considerações são necessárias para o entendimento dos diferentes usos que João do Rio faz desse recurso alegórico. Bakhtin, por exemplo, recorda que a máscara, carregada do sentido da cultura popular, “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único [...] a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais [...] encarna o princípio do jogo da vida” (BAKHTIN, 1996, p. 35).

João do Rio, entretanto, utiliza o motivo da máscara a partir de outra perspectiva, que está ligada à sua concepção no grotesco romântico, período em que foi arrancada da visão popular e carnavalesca do mundo e tornou-se empobrecida, adquirindo várias outras significações alheias à sua natureza original: dissimula, encobre, engana... Como adverte Bakhtin, no Romantismo a máscara ganha um tom lúgubre: “Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o ‘nada’” (cf. 1996, p. 35).

Retomando então a questão da dissimulação e do encobrimento, e a imprevisibilidade do carnaval, a máscara do bebê de tarlatana rosa aparece naturalizada, como se fizesse parte do corpo da personagem, uma forma de mostrar ao leitor que um disfarce ingênuo não poderia esconder nada de mais. No entanto, é o disfarce de nariz postiço o motivo pelo qual o estranho se faz presente na narrativa, uma vez que o narrador conduz o leitor a pensar que, na verdade, a máscara não existe. Assim, naquela “cena de semitreva”, o fato estranho acontece:

Procurei-lhe nos cabelos o cordão. Não tinha. Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. [...] Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha *uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz*, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma caveira que era alucinadamente – *uma caveira com carne...*
Despeguei-a. Recuei num imenso vômito de mim mesmo. *Todo eu tremia de horror, de nojo.* O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos [...]. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao Largo *inconscientemente* deitei a correr como um *louco* para casa, *os queixos batendo, ardendo em febre* (RIO, 2005, pp. 208-9, grifos nossos).

Como se vê pelos grifos, o escritor utiliza vários índices que demarcam o acontecimento insólito; chega, enfim, ao final da “aventura” carnavalesca com uma frase que exprime bem o estado de espírito de suas personagens: “Houve um silêncio agonizante” (RIO, 2005, p. 209). As palavras de David Arrigucci Jr., referindo-se a Murilo Rubião, também se empregam em relação ao conto de João do Rio: “O fantástico, como tudo, se rotiniza. Mas, sem ele, como inventar? [...] Próximo do mito, a sua transformação constante [do conto]

instaura o reino insólito onde tudo pode acontecer, mesmo as coisas mais absurdas” (ARRIGUCCI JR., 1981, p. 11).

Para complementar essa análise, mas algumas reflexões. Se retomarmos o que Bakhtin fala sobre a concepção grotesca do corpo – “Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude” (BAKHTIN, 1996, p. 23) –, poderemos entender o sentimento de repulsa diante de um nariz de cera e papelão que escondia, por traz de uma aparência natural, “uma caveira com carne” (RIO, 2005, p. 208). Por não estar “acabado” e separado do resto do mundo, ultrapassando-se a si mesmo, o corpo grotesco se abre ao mundo exterior, isto é, enfatiza-se as partes do corpo em que “o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências”, como é o caso do nariz (BAKHTIN, 1996, p. 23).

Para Bakhtin, “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 1996, p. 23). Assim lemos a personagem bebê nessa história de máscaras de João do Rio: O bebê enuncia que só pode “viver de fato” (aparecer publicamente) no carnaval, pois o recurso da máscara lhe permite disfarçar sua deformação física, que, nos outros dias do ano, imputa-lhe a morte social, a morte como corpo social na retomada que o grotesco romântico faz da visão carnavalesca do mundo.

João do Rio, desse modo, subverte os paradigmas do corpo grotesco primitivo e expõe todo o terror e a repulsa que um ser deformado pode causar socialmente. Aqui, o princípio da morte como renascimento só se dá enquanto a máscara não é retirada, pois a personagem só pode “viver” e se divertir enquanto não se envolve com o pervertido Heitor de Alencar. O cronista parece querer nos mostrar, com essa história de terror fantástica e estranha, que as investidas dos personagens decadentistas em busca da satisfação de todos os prazeres de seu lado sibarita às vezes os levavam por caminhos de perversão, nos quais o encontro com seres bizarros e anômalos e, até mesmo, com a morte, poderiam fragmentar ainda mais suas débeis subjetividades.

4.4 Religiosidade X perversão: a semana santa orgiaca

Quando Todorov afirma que o gênero fantástico “permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele se recorre” (2004, p. 167), sinaliza para uma possibilidade de

representação de alguns temas que, de outra forma, poderiam ficar recônditos, relegados ao esquecimento e fora das possibilidades de debate. Voltando aos elementos sobrenaturais e até mesmo àquilo que o teórico chamou de “os temas do *tu* e do *eu*” – incesto, homossexualismo, amor a vários, necrofilia, sensualidade excessiva, loucura, uso de drogas, de alucinógenos e bebidas, quase todos presentes nos tais “vícios” da modernidade de que trata João do Rio em *Dentro da noite* (1910) –, temos a impressão de ler uma lista de assuntos proibidos, estabelecida por alguma censura, pois sabemos que não raras vezes cada um desses temas foi (e é) proibido.

Entretanto, conforme Todorov, nem sempre a cor fantástica salvou as obras da severidade dos censores – aquela institucionalizada – e daquela que “reina na própria psique dos autores”, mas, em muitos casos, serviu para encobrir tabus, disfarçar desejos reprimidos pela sociedade. “Mais do que um simples pretexto”, escreve o russo, “o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo” (TODOROV, 2004, p. 167). Isso se coaduna à explicação de Freud sobre a etimologia da palavra estranho, que também faz menção ao diabólico.⁴⁷ O teórico russo finaliza o assunto ao dizer que “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2004, p. 168).

Pois bem. A leitura de “O bebê de tarlatana rosa” e de “O carro da semana santa” – próximo conto de *Dentro da noite* a ser analisado –, parecem dar conta do que se expôs nesses últimos parágrafos. Em ambos os textos, João do Rio explora a temática da perversão sexual emprestando-lhe um clima fantástico, pintado pelas cores do carnaval e da temática religiosa. Isso ocorre porque o fantástico permite tratar do tema do desejo completamente livre de qualquer conotação moral ou religiosa, como explica Maria Cristina Batalha, que completa: o fantástico “desacredita a realidade como lugar de crenças e códigos limitadores, e traduz o desejo mais consciente de fugir dos limites pelo excesso de vertigem e de absoluto que ele instala” (BATALHA, 2003, p. 173).

No primeiro desses contos – como já se viu –, os tabus são suspensos por quatro dias; no segundo, o contrário se dá: reforça-se a censura, porém o desejo de perverter, “fazer horrores junto ao corpo do Senhor Morto!” (RIO, 2005, p. 226), perpassa todo o clima de mistério que envolve as personagens, fazendo-as transgredir as normas de comportamento. Transgressão que tem data certa para acontecer.

⁴⁷ Cf. o texto “O estranho”, de 1919, citado em nota anterior e no primeiro capítulo deste estudo.

Façamos um parêntesis, a fim de se explicar algo que contribuirá para o entendimento dessas histórias que viemos analisando. Um ponto em comum nos textos de João do Rio – já percebido por alguns estudiosos de sua obra, como Carmem Tindó Secco e Luiz Edmundo Bouças Coutinho – é a estruturação da cena textual em duas narrativas que se encaixam. Na primeira, a dos narradores 1, relata-se o comportamento dos personagens, faz-se a ambientação do cenário e, por vezes, este tipo de narrador insere comentários ou se posiciona a respeito do que se passa. A segunda narrativa, que se justapõe a essa primeira, permite aos narradores 2 criar um clima de expectativas, de mistério e até de fantasia, mantendo ativada a curiosidade dos personagens – e a nossa, de leitores ávidos por narrativas de aventura.

Tomando “O bebê de tarlatana rosa” e “O carro da semana santa” como exemplos, temos no primeiro a cena narrativa composta por um narrador primeiro que não participa da história, ou seja, um narrador em terceira pessoa que apenas descreve o que se passa, e, como narrador 2, Heitor de Alencar. Já no segundo texto, o narrador 1 faz parte da história, é um dos sujeitos que acompanha Honório na visitação das igrejas e está no café quando este, ao assumir o posto de narrador 2, introduz todos na trama insólita e repugnante que expõe.

Outra diferença entre “O bebê...” e “O carro...” é a questão do espaço em que os contos se passam. No primeiro, o espaço fechado do escritório do barão, a segurança da casa, o privado; no segundo, o bar, o espaço da rua, da liberdade, do voyeurismo e onde tudo é liberado. Para a temática do carnaval que exploramos neste capítulo, esse segundo espaço é de vital importância, uma vez que é na rua que as subjetividades podem revelar suas outras facetas, escamoteadas no primeiro por interdições de cunho social e cultural, por exemplo. Façamos uma pequena parada para entendermos melhor isso.

Entendidas como categorias sociológicas por Roberto da Matta (1979),⁴⁸ casa e rua se opõem na narrativa de João do Rio. Território do mundo, com seus imprevistos e paixões, na rua encontramos a novidade, o movimento, a ação. “Dirigida” pelo governo ou pelo destino, por forças impessoais que nos escapam do domínio, lugar onde se encontram personagens perigosos, malandros e marginais, a rua é um local público por excelência. Em contrapartida, a casa se refere a uma realidade controlada, em que cada coisa ocupa seu lugar certo. É também onde reinam a ordem, a calma, o afeto, em que as relações geralmente se regem pela hierarquia do sexo e da idade. Além disso, implica descanso, renovação, cuidados e recuperação do corpo.

⁴⁸ Cf. *Carnavais, malandros e heróis*, livro publicado pela editora Zahar e citado pela pesquisadora Helena Parente Cunha na introdução de sua seleção dos melhores contos de João do Rio (1990).

Em outros exemplos, como em “A aventura de Rosendo Moura” e “A menina amarela”, ambos de *A mulher e os espelhos* (1919) e já estudados nesta dissertação, os ambientes da casa podem funcionar também como prolongamentos da rua, como o gabinete de Rosendo Moura “invadido” pelo carnaval que vem da rua, ou o prostíbulo onde se encontra Pedro de Alencar, sempre de portas aberta para a rua, lugar de passagem dos personagens.

No que diz respeito a “O bebê de tarlatana rosa” e “O carro da semana santa”, ambas as histórias que serão contadas pelos narradores 2 – Heitor de Alencar e Honório –, encaixadas dentro das narrativas 1 –, acontecem nesse espaço da rua, embora sejam narradas em seus prolongamentos.

Assim, o carnaval e a semana santa “orgiaca” se configuram como espaços de permissividade, em que os instintos se liberam de uma maneira mais livre, direta; intervalos temporais em que teoricamente há um relaxamento do controle social dos corpos, uma subversão da ordem, das regras morais e culturais, uma liberalização das hierarquias que controlam os papéis estabelecidos pela sociedade, mesmo que isso tenha de ser feito de forma escamoteada. Postos num mesmo patamar, carnaval e semana santa possibilitam o contato dos corpos, produzindo cenas de horrores luxuriosos:

A quinta-feira santa dissolvera na cidade a impalpável essência da luxúria e dos maus instintos. Quanta coisa de profano, de sacrílego, de horrível havíamos visto no redemoinhar da turba pela nave dos templos? [...] bandos de rapazes estabelecendo o arrocho junto do altar-mor para beliscar as nádegas das raparigas, adolescentes do comércio com os olhos injetados roçando-se silenciosamente entre as mulheres, e mulheres, muitas mulheres, raparigas vestidas de branco, de azul, de cores vivas, matronas de luto fechado, pretas quase apagadas em panos negros, mestiças cheirando a éter floral, com gargalhadinhas agudas, o olhar ardente, todas como que picadas pela tarântula do desejo. A dolorosa cerimônia tinha qualquer coisa de orgiaco, como em geral as cerimônias religiosas desse fim de raça, em que os instintos inconfessáveis se escancaram ao atrito dos corpos, nos grandes agrupamentos (RIO, 2005, pp. 225-6).

A descrição do narrador 1 de “O carro...” é significativa para a aproximação com o que se dá nos dias de Momo, como visto nas narrativas sobre carnaval analisadas neste estudo. João do Rio mistura a essa cena algumas figuras peculiares de nossa cultura, como as matronas de luto fechado e mantilha que já apareciam nos primeiros romances de teor realista, como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.⁴⁹

Mas do que trata exatamente “O carro da semana santa”? O título já é sugestivo: a história de um carro misterioso que aparece apenas nas noites da Semana Santa, mais especificamente nas quintas-feiras, quando a cidade visita igrejas. E o que de tão estranho e insólito pode ocorrer em procissões religiosas, realizadas por fiéis fervorosos?

⁴⁹ Embora este livro seja apresentado dentro da estética romântica, é nítido em suas cenas as descrições realistas da população do Rio de Janeiro da época de D. João VI, com suas festas e manifestações religiosas e populares.

João do Rio inicia a trama com uma dicotomia vital em boa parte de sua produção sobre a cidade e suas mazelas: claro e escuro. A luz que iluminava o café em que os personagens descansam depois da peregrinação religiosa contrasta com o ambiente de penumbra, de semi-treva, propício para o cortejo pelas igrejas.

Os personagens do pequeno grupo que acompanhava Honório – “dois homens que riam de tudo e pagavam a despesa, um menino com ares de Antino viçoso, cujos princípios todos ignoravam, um poeta obrigado a ser espirituoso, dois jornalistas, eu” (RIO, 2005, p. 225), conta o narrador 1 –, “cansados de dar encontrões na última igreja”, tomavam uma “mistura repugnante de álcoois variados” (RIO, 2005, p. 225) e recordavam fatos que presenciaram naquela noite: “Em São Francisco, o cidadão Honório batera no ombro de uma espanhola de mantilha, apontando-lhe a porta, para dizer-nos quando ela já se sumia: — Uma nevrosada; gatuna de carteiras pela semana santa” (RIO, 2005, p. 226), mostrando que até crimes se cometiam nesses dias de aparente religiosidade.

Todos sorriam, a comentar a extravagância sensual da multidão, “fartos de igrejas e de sacrilégios” (RIO, 2005, p. 226), e já se dirigiam à saída quando Honório – que até aquele momento não falara – murmurou:

— Toda a vida é *luxúria*. *Sentir é gozar, gozar é sentir até o espasmo*. Nós todos vivemos na *alucinação* de gozar, de fundir desejos, na raiva de possuir. É uma *doença*? Talvez. Mas é também verdade. Basta que vejamos o povo para ver o cio que ruge, um cio vago, impalpável, exasperante. Um deus morto é a *convulsão*, é como um sinal de pornéia. [...] Até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de *luar* põe no corpo dos homens a *ânsia vaga e sensual* de um *prazer* que se espera (RIO, 2005, pp. 226-7).

Nessa espécie de carnavalização da existência às avessas, permeada de conceitos e alegorias decadentistas, como mostram os grifos, João do Rio, como bom fazedor de frases que foi, coloca nas palavras de Honório suas tiradas exemplares. E sobre os comportamentos humanos naqueles dias simultaneamente santos e orgíacos, o protagonista comenta:

As turbas estrebucham. Todas as vesânicas anônimas, todas as hiperestésias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões desafivelam-se, escancaram, rebolam, sobem na maré desse oceano. Há históricas batendo nos peitos ao lado de carnações ardentes ao beliscão dos machos; há nevropatas místicas junto a invertidos em que os círios, os altares, os panos negros dos templos acendem o braseiro, o incêndio, o vulcão das paixões perversas. A semana santa. Tenho medo desta quinta-feira [...] é um tremendo dia em que os súcubos e os íncubos voltam a viver (RIO, 2005, p. 226).

Carregado de um sentido anti-religioso – afinal, a Semana Santa deveria, pelas leis do cristianismo, ser um momento de contenção do ser –, e embora possa ser lido pelo viés do cientificismo e da literatura naturalista que dominavam a cena no início do século XX, esse comentário de Honório revela, por outro lado, o turbilhão de emoções pelo qual passavam subjetividades afetadas pelas novas formas de expressão que os novos tempos propiciavam –

do que em muito se apropriou a estética decadentista para dar conta dos conflitos existenciais do sujeito moderno.

Assim, é pela transgressão que João do Rio parece denunciar os comportamentos de sua sociedade, que, por baixo do véu da aparência religiosa intensa, deixa escapar desejos, normalmente de conotação sexual, reprimidos longamente pela cultura patriarcal que nos governa desde os tempos da colônia, do que resultam bizarrices e anomalias estranhas aos olhos da elite intelectualizada – que, contraditoriamente, também os praticava. Esse diálogo estabelecido por João do Rio num livro como *Dentro da noite* (1910) mostra, de modo nada convencional, que esses temas se imbricavam na constituição da própria identidade cultural do país.

O medo que Honório diz sentir desta data parece não ter uma explicação muito racional. Principalmente quando notamos a descrição que o narrador 1 faz dele: “O homem era pálido, de uma palidez bistrada. Estava vestido de preto e a sua mão exangue tinha no dedo mínimo como a quebrá-lo um negro morcego d’ação prendendo entre as garras o turvo brilho de uma opala. Só então reparamos que não ria e talvez assustasse almas menos cétricas” (RIO, 2005, p. 227). O tom sombrio do protagonista permite encaixá-lo dentre aqueles personagens da literatura romântica gótica, na qual tanto o Decadentismo como a literatura fantástica foram beber em suas fontes, dando vida a seres como esse que João do Rio revive neste texto.

Sem que o grupo pedisse, Honório começa a justificar seu medo, agindo como um visionário, um iniciado no mundo da sobrenaturalidade: “[...] vocês vêem o vício aparente, o vício às claras, o vício que os jornais não noticiam apenas em atenção ao acerbispado. Eu vi o vício que se não vê e dá o calafrio do supremo horror, o vício misterioso e devorador rondando em torno das igrejas. [...] Ainda agora, ao sairmos da Candelária, lá estava ele na praça, fatal, definitivo, cruel, esperando...” (RIO, 2005, p. 227).

Para o narrador 1, dotado de uma perspectiva naturalista e cientificista, “aquela confissão era a de um doente” (RIO, 2005, p. 227). Honório parecia estar tão absorto por sua história que não percebia o estado de ânimo em que estava. Envolvidos assim por seu discurso, os personagens são dominados por uma curiosidade latente característica do fantástico. Ao revelar o grande mistério que envolve a data, Honório dá os indícios do fato estranho, que aparecem na seguinte observação, em que o acaso permeia o discurso: “— Há três anos, quinta-feira de endoenças, resolvi sair à noite. Não devia ter saído. Neste dia, a cidade visita igrejas [...]” (RIO, 2005, p. 227).

Com sua percepção dispersada temporariamente pelo fascínio que as confeitarias com o seu balcão de bombons e os botequins exercem sobre as psiques perdidas em meio aos estímulos sensoriais da cidade, marca da modernização que passa como um rolo compressor sobre tudo, formando novas formas de olhar e desejar, o próprio Honório continua a narrar o que lhe aconteceu:

la inconscientemente quase. Ao deixar a confeitaria, *tinha o vago desejo* de ver se encontrava qualquer coisa de interessante, e estava ali, de repente, *com a vontade de uma perversão qualquer*, com o instinto de qualquer coisa de bem baixo [...] *Talvez as luzes trêmulas*, aquela gente que subia devagar e descia depressa, o cheiro de suor, de perfume barato, de cosméticos e de cera [...], *sugestionassem os nervos* do meu pobre ser; [...] *com as têmporas a suar frio e um calor nas faces, uma palpitação...* A vontade do acanhamento devorava-me, e eu, ao mesmo tempo que queria satisfazê-la, queria ocultá-la (RIO, 2007, p. 228, grifos nossos).

E prossegue, sinalizando para o fato de que ninguém havia percebido a anormalidade nas ruas que rodeavam as igrejas:

Ninguém, todavia, dera ainda por aquela nevrose, *quando senti perfeitamente dois olhos pregados nos meus movimentos.* Onde esses dois olhos? *Eu os sentia, eu os sentia bem.* Onde? Voltei-me, *observei* desconfiado. A turba rumorejava na *semipenumbra*. Não havia ali cara que me olhasse. Só perto do chafariz, dando àquele canto *uma nota anormal*, uma velha berlinda com os stores arriados parecia esperar alguém. [...] Lembra um velho carro da Assistência [...] Estaria vazia? Esperava mesmo alguém? Dei uma volta indagadora em torno, e tive, oh! sim! tive certeza de que ali dentro havia uma criatura, que ali vibrava *estranhamente* alguém, porque assim como sentira o calor, o fluido ardente de dois olhos fixos sobre mim, a descobrir-me a alma, sentia agora que a minha observação perturbava esses olhos. Quem estaria naquele carro? Quem? Um homem? Uma mulher? Quis falar ao cocheiro, mas, de repente, a berlinda pôs-se em movimento, desaparecendo pesadamente na rua Uruguaiana (RIO, 2005, pp. 227-9, grifos nossos).

A partir desse encontro do ser agitado, trepidante, nervoso, cheio de desejos e que perambula pela noite, com o carro misterioso, os acontecimentos entram naquele campo em que já não se tem certeza se fazem parte da realidade ou da imaginação do personagem. No trecho anterior, os grifos indicam como João do Rio fez uso de elementos da narrativa estranha-fantástica em seu conto. O narrador em primeira pessoa, sempre suspeito, diz-se “inconscientemente quase”; relata aos companheiros uma aventura resgatada pela memória – como sabemos, as lembranças são apenas uma das formas de se ver a realidade –, em que a mistura de sentimentos e sensações é um dos traços presentes. Além disso, a agitação em que se encontrava naquela referida noite, os pensamentos perpassados pelos desejos carnis, a pouca luminosidade da rua, constituem-se em elementos do fantástico que relativizam a presença do elemento “estranho” – no caso, o carro e seu misterioso passageiro.

Desse modo, o estranho, o insólito, acompanham cada passo da “perseguição” que atravessa a noite cheia de sombras e o centro da cidade do Rio de Janeiro. Honório, num “esquisito peregrinar” (RIO, 2005, p. 229), acompanha como um “possesso” o carro em cada parada à porta de igrejas – “A berlinda parecia tremer a capota empoeirada sob o sudário do

luar” (RIO, 2005, p. 229) –, movido pelo desejo de conhecer a razão daquelas paradas à beira das igrejas: “Que seria aquilo? Um crime? Uma extravagância? A passeata de algum crente agonizando, que tivesse feito a promessa de arrastar a sua agonia aos pés de todos os corpos de Jesus expostos? Mas a sombra? Eu amo o horror das coisas inacreditáveis. Meti-me quase a correr pelo beco. No meu cérebro havia um escachoar de idéias” (RIO, 2005, p. 229).

Com o sangue latejando-lhe nas têmporas, Honório diz que, por conta dessas coincidências, “desses encontros de gente que nunca se falará, em reuniões dominadas pelo vício” (RIO, 2005, p. 230), enche-se de coragem e vai até o canto da rua onde o carro havia parado, a fim de questionar o cocheiro, que, secamente, espanta-o.

Sempre preocupado com a ambientação das cenas de suas histórias dentro dos aspectos da modernização da cidade, e sem, no entanto, esquecer das particularidades culturais que a singularizavam, João do Rio entremeia a essas imagens citadinas a perseguição à berlinda:

O trecho da rua ardia em luzes, tal qual como hoje. Vendedores ambulantes serviam com estrépito refrescos e doces. Gente de preto ia, vinha, passava, desdobrando pelas calçadas negras serpentes intérminas. Fuzileiros navais ébrios, malandros de calça bombacha, marinheiros, formavam grupos perigosos, fora da calçada. Criaturas ambíguas chispavam olhares desvairados de esgelha, no burburinho da população (RIO, 2005, p. 230).

Envolvido por essa cena naturalista, recheada de personagens que remetem para a face marginal da cidade, com seus perigos a cada esquina, com seus desvios de comportamento, finalmente Honório presencia o que tanto queria: o carro persegue um homem, “forte homenzarrão hercúleo e jovem. Não havia dúvida. Era. Oh! se era! Ia devagar, devagar...” (RIO, 2005, p. 230). Vendo que não adiantava resistir – “O marinheiro, a princípio, hesitava. Em seguida pareceu compreender a inutilidade de fugir” (RIO, 2005, p. 230) –, o homem foi tragado pela berlinda, fato que desconstrói assim as expectativas do leitor no tocante à revelação de algo sobrenatural, uma vez que João do Rio se utiliza da estrutura de mistério para revelar apenas a satisfação de um desejo carnal, recompensado em dinheiro.

Ao final, depois de conversar com alguns passantes de uma região da cidade onde os “vícios da carne” se fazem mais fortes, Honório descobre, enfim, a “finalidade”, o “objetivo” do carro: segundo os relatos, trata-se de uma misteriosa dama que “só aparece na semana santa” (RIO, 2005, p. 230), todos os anos, da qual ninguém sabe nada, nem mesmo a descrição física – os que sabem, como nos informa o narrador, fazem o maior sigilo. Como fala Honório,

uma Górgona de vício abria a fauce tragando as flores da ralé, gente que lhe servia de pasto a troco de dinheiro; naquele carro silencioso estorcia-se uma nevrose desesperada; naquela berlinda, misteriosamente, a fúria de um súcubo, a ânsia de uma diabólica fundia nos braços de um bando de homens com o desespero sensual desesperador! (RIO, 2005, p. 231).

Intrigante como João do Rio, no começo do século XX, retoma neste conto a voracidade do desejo ligada ao vampirismo – praticado por alguns seres que só podem sair e se relevar à noite, dominados pela necessidade de sugar as energias de outros, subvertendo-os e fazendo-os sofrer. Um coche negro, transportando uma dama misteriosa, assedia e engole rapazes fortes e robustos pelas ruas do Rio de Janeiro durante a visita ao Senhor Morto. Essa “nevrose desesperada” que se estorcia num carro “velho, sujo, vasto, lembrando a Assistência, o mesmo a levar o horror desesperado, a fúria da volúpia voraz, o pavoroso mistério do vício delirante” (RIO, 2005, p. 233), na verdade era um ser doentio, vítima do desejo de sugar até a última gota tudo que suas vítimas podiam lhe oferecer. No entanto, essa figura misteriosa e fatal de “O carro...” não se dava a conhecer:

Ninguém sabe o que encerra. É o segredo das vítimas. Não. É o segredo dela apenas... [...] Espantoso. Já ouvi dizer que é uma mulher com bexigas, outrora bela. Um dos convidados conseguiu, disse-me, ver-lhe a cara através do véu. Conta que é queimada. Mas não. Outros asseguram que tem pústulas. É a lenda. A opinião geral é mesmo a de ser uma formosa senhora de alta posição. Não! não é nada disso. É apenas o horrível vício que não se vê, a luxúria exasperada... (RIO, 2005, p. 232).

Novamente as imagens naturalistas para a descrição da mulher denotam o diálogo que João do Rio trava com a literatura em voga no Brasil dos primeiros anos do século XX, diálogo que particulariza sua ficção sobre as neuroses produzidas pela vida moderna a partir da exacerbação de estímulos sensoriais e do deslocamento de idéias característico dos momentos de mudança. Conceitos, teorias, tabus, nada mais seria da mesma forma depois que os intelectuais descobriram novos modos de representar o sujeito em meio a seu novo mundo, dividido entre o racionalismo do progresso, as imagens sensório-emotivas que emergiam de seu subconsciente a exigir liberdade de expressão e o atraso da periferia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pintura com palavras. Talvez assim possamos definir esse painel contraditório dos dilemas do homem da cidade frente ao progresso e à manutenção da tradição nos primeiros anos do 1900, oferecido por João do Rio às artes brasileiras. Numa enorme tela, o cronista foi misturando cores, pondo tons sobre tons, para dar às suas frases um colorido especial, às vezes alegre, festivo, outras tantas melancólico, sombrio, mas sempre destacado por um cromatismo que desperta os sentidos, as sensações, as reflexões.

Sem esconder sua atração pelo deslocamento de idéias – ideológicas, sociológicas, filosóficas, literárias, artísticas... – que se configurou a passagem de século, João do Rio exibiu, por outro viés, uma lucidez diante do complexo processo tradição/modernização que se operava no Brasil da Primeira República. É no encontro desse seu lado fascinado pelo pensamento moderno com sua razão lúcida que foi buscar novas formas de representar os conflitos do homem brasileiro, aturdido por tantas novidades em tão pequeno intervalo temporal.

Para dar conta disso, teve de ajustar suas lentes e reorganizar sua visão, exigência primeira da série de elementos da modernidade técnico-científica intensificadores da vida sensorial por aqueles anos. Também os comportamentos cosmopolitas, advindos com a *Belle Époque* juntamente com a onda remodeladora que reurbanizou o Rio de Janeiro aos moldes de Paris, fizeram com que o cronista, a partir de um ponto de vista muito particular, tentasse analisar os impactos do processo modernizador na vida do país, utilizando-se da mistura de algumas estratégias discursivo-literárias, como tópicos do Decadentismo europeu e aspectos da literatura fantástica, numa dialética que por vezes incluiu noções retiradas do Naturalismo ainda em voga naquele período na literatura brasileira.

Embora profundamente afetado pelo fascínio com o “novo”, pelas cores que tingiam de moderno a aparência que a sociedade republicana tentava cultivar como verdade, João do Rio enxergava uma outra face do progresso, caótica e perversa, de tons sombrios, resultante da série de distorções e mudanças estruturais que balançaram os pilares do regime brasileiro de então. Esses aspectos díspares entre si fazem parte de um juízo severo por parte do cronista no tocante à recepção acrítica do consumo desenfreado – da moda às idéias –, fruto de uma nova ordem capitalista mundial em que apenas éramos consumidores – assim se justificam os

lamentos do escritor, em contos como “O homem da cabeça de papelão”, quanto à nossa “modernidade de fachada”, na qual nem a lógica do trabalho capitalista tem lugar.

Nesse sentido, comporta-se como um observador privilegiado dos novos costumes, da artificialidade que passa a imperar nas relações sociais, colocando em seus textos avisos sobre a mudança de percepção propiciada pelas idéias progressistas em todos os âmbitos da vida. Quando tece críticas aos inventos modernos, por exemplo, João do Rio parece sinalizar para a certeza de que a aceleração do tempo, marca da era moderna, era em nada benéfica para as relações humanas, apressadas, empobrecidas e desgastadas pela técnica.

Assim visualizou, por trás da modernização, alguns perigos que se infiltram nas frágeis subjetividades dos indivíduos daquela época, que foram corroendo aos poucos, como uma doença degenerativa, ou como perguntas sem respostas, o que havia de sólido em suas constituições, maculando a imagem de uma identidade una e forte, criada pelas letras românticas e fortalecida pela imprensa que se fazia do Brasil nos primórdios do século XX. Ou seja, a jovem nação, agora sob os auspícios da República, tentava iludir-se com uma aparência de modernidade, em todos os âmbitos da vida, que na verdade ainda era produto do desejo de poucos – os favorecidos pelo poder e pela nova ordem econômica mundial.

Por isso, ao mesmo tempo em que exalta as novidades, deixa transparecer um tom melancólico e nostálgico quando fala dessas transformações da cidade: na arquitetura, na urbanidade, e até mesmo nos comportamentos, na forma como os sujeitos se apresentam/representam socialmente, muitas dessas coisas “modernas” não agradam ao escritor – embora ele tenha aderido a várias, como a moda, ou delas se beneficiado, como a junção de fatores que lhe possibilitou ser dono de um jornal –, que sente a perda de algo que nos configurava como originais, autênticos. O viver de e nas aparências, simulacro de outras atitudes e modos de vida sustentados pelo capital, no Brasil se faz de forma perversa e danosa.

Assim, de forma ambígua e contraditória, no entanto, quando faz a defesa de algum aspecto da modernidade, parece, simultaneamente, tentar a recuperação de certo passado que parece ficar esmagado junto com os escombros da cidade antiga, realizando um diálogo com a tradição e se colocando dentro do discurso de tensão e embate que configurou a modernidade.

Nesta dissertação, privilegiou-se esse olhar do escritor-jornalista que percebeu os frutos nem tão belos do processo modernizador. Expostos como objetos em vitrines reluzentes, ora nas páginas dos jornais ora nas prateleiras das livrarias chiques, esses “frutos” tornaram-se personagens ou compuseram cenários em que os principais atores são seres bizarros e anômalos, tipos urbanos misteriosos de subjetividades frágeis e fragmentadas. É na

e pela noite que João do Rio recolhe esses personagens, dispersos nas e pelas ruas e vielas da *urb* modernizada.

Pela análise dos textos, cremos que o cronista intencionava ora desnudar comportamentos hipócritas – como os dos pais das “*modern girls*”, que fingem não perceberem cenas de uma espécie de prostituição infantil, sendo coniventes com os aliciadores de suas filhas em nada ingênuas –, ou a frivolidade das relações humanas e de seus gestos, ora refletir sobre a conduta desviada de alguns tipos sociais, que agem e andam pela cidade como se vestissem máscaras, disfarces no teatro da vida mundana.

Sua verve crítica, irônica e, por vezes, satírica, se mistura ao lirismo em descrições das cenas da cidade, principalmente de sua noite, que traz sempre a alegoria da lua decadentista a iluminar as ruas. O escritor carioca também se aproveita da luminosidade que incide sobre os instantes que resolve captar – luminosidade proveniente da natureza (o clarão da lua e das estrelas) ou dos combustores elétricos – para construir uma atmosfera de sonho e delírio de consumo.

É uma luz que atrai e mata. O progresso, a moda e a beleza que vem das ruas, das montras iluminadas do centro reformado, contrapõem-se à “*feiúra*” daqueles que mantêm suas engrenagens: operários, trapeiros, trabalhadores de toda espécie, homens, mulheres e crianças de classes humildes que se sentem, diante de vitrines iluminadas, incluídos também pelo processo de emburguesamento/embelezamento que vêm na cidade.

O resultado é cruel: a tragicidade é um signo dessa modernidade encenada no Brasil e João do Rio faz um alerta para as conseqüências desses aspectos exteriores da modernização na constituição da identidade dos sujeitos modernos, algo que revela os paradoxos de nossa inserção compulsória na vida moderna. Assim, ao usar a aparência como fetiche da modernidade, indiretamente Paulo Barreto parece apontar para algo perverso na constituição dos padrões estéticos e morais da sociedade: o gesto da impossibilidade de ter. Além disso, a tradição do não-trabalho expressa pela cabeça de papelão, ou o conservadorismo que aceita “*as meninas amarelas*”, são tão perversos quanto a modernidade e fazem um par esdrúxulo e cruel com ela.

O escritor também esvazia as expectativas do leitor, acostumado com finais felizes e atos de heroísmo – resquícios dos românticos –, e rompe com as certezas naturalistas e científicas, mostrando que os decadentistas – dos quais foi um exímio representante – buscavam outro lugar possível para a arte e a imaginação no mundo da razão tecnológica do século XX. Razão esta já então abalada pelos escritos finisseculares, que a surpreendiam com

maneiras variadas de representar o que estava no inconsciente dos sujeitos, coisas que fugiam às suas explicações e rasuravam suas regras.

Assim, o uso de alegorias como a carnavalização, o riso e o grotesco, aliadas aos tópicos da literatura fantástica e da estética decadentista, serviram para a composição de personagens representativos de alguns comportamentos desviados/desviantes – a partir de um ponto de vista positivista e cientificista – na sociedade brasileira daquela época, para os quais João do Rio virou seus holofotes com a intenção de apresentar subjetividades fragmentadas, atordoadas com a exposição excessiva aos novos conceitos dos tempos modernos. Sabe-se que é em momentos de crise, e/ou de transição, que as pessoas exprimem seus lados mais ocultos, suas atitudes mais anômalas e bizarras, e o cronista quis exatamente nos mostrar exemplares dessa teoria, talvez como forma de nos alertar para o perigo que a adesão acrítica à “moda” poderia significar.

Outro ponto que permeou todas as análises diz respeito à linguagem. Rodeado pelo contexto da tecnicidade, João do Rio fez das novas técnicas e da velocidade delas advinda aliados inseparáveis na composição das cenas da cidade. Transportou para a obra literária tudo aquilo que já havia incorporado nas redações dos jornais, produzindo assim textos cuja marca é a agilidade. Sujeito da rua, assumiu em sua prosa as marcas do coloquialismo veloz dos personagens que retrata. Por isso, um festival de frases curtas e períodos entrecortados, uma simplificação da linguagem para a transmissão das informações, além, é claro, de muitas siglas e estrangeirismos. Todavia, esta simplificação na linguagem é marca de outra simplificação, a da vida moderna, da pressa de acabar, de fazer tudo de forma rápida e superficial. Nesse sentido, o ritmo ligeiro das narrativas se coaduna com a pressa da vida moderna.

No entanto, apesar de todas as polêmicas que levantou em seus textos, seja pelas expressões decadentistas e fantásticas/maravilhosas, ou pelo esvaziamento das alegorias naturalistas, seu comportamento de observador crítico não lhe permitiu uma aproximação maior com aquilo que expôs, de forma a reverter a situação em benefício daqueles sujeitos sociais marginalizados. Afinal de contas, Paulo Barreto fazia parte da mesma elite da qual tentava abrir os olhos. Sua atitude então é típica dos observadores privilegiados que, ao se sentirem atordoados com algo que os incomoda, abandonam o ambiente – e a narrativa – e voltam à sua realidade civilizada. Por isso, tudo são sensações, de acordo com a ótica decadentista da existência que perpassa os conceitos de João do Rio apresentados nos textos do *corpus* desta dissertação.

Mas algo significativo se destaca para além de um simples ceticismo, ou dos paradoxos que transparecem de seu texto: há uma alegria genuína, intrínseca a seu comportamento de homem das letras e receptor da estética decadentista, que ultrapassa essa mesma estética ao se disfarçar de um riso nervoso, corrosivo, ora mesclado de deboche e gargalhada diante daquilo que seu caleidoscópio capta das imagens geradas pela sociedade brasileira no início do século XX. Uma alegria como força maior, geradora de uma lucidez ímpar na obra do cronista carioca, algo sintetiza sua atitude como intelectual moderno e serve como metáfora para sua produção. João do Rio foi um eterno perseguidor do “equilíbrio de todas as sensações” que perfizeram o processo da modernidade no Brasil.

O assunto não se esgota aqui. Este trabalho tem a intenção de apenas sinalizar para outros possíveis caminhos de desbravamento da obra de João do Rio, figura ímpar e exemplar na literatura brasileira do início do século XX. Esperamos que nossa abordagem possibilite outras formas de leitura de textos exemplarmente ricos e incríveis para o estudo de um período tão fértil e pouco valorizado nas letras nacionais.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.
- ARRIGUCCI JR., David. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema. In: _____. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BALTOR, Sabrina Ribeiro. Gautier, Wilde e João do Rio: estetas. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & MUCCI, Latuf Isaías (orgs.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento/Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- BARROS JR., Fernando Monteiro. A modernidade e a afronta do vampiro. [S.l.: s.n., 19-]. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_15-24.html>. Acesso em 17 dez. 2007.
- BATALHA, Maria Cristina. *O fantástico como mise-en-scène da modernidade*. Rio de Janeiro: UFF, 2003. Tese de doutoramento.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Obras estéticas. Filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Held. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BELMONT, Luana et. al. *Ao rés do rio: cronistas que pensam a cidade*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ/Oficina Raquel, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, vol. 3. Trad. José Martins Barbosa & Emerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. Modernidade: ontem, hoje e amanhã; Petersburgo: o modernismo do subdesenvolvimento. In: _____. *Tudo que é sólido desmacha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio 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.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia. As muitas faces do dândi. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & MUCCI, Latuf Isaías (orgs.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento/Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- COSTA, Danielle de Oliveira. Dr. Polidori, Stoker, Rice: as metamorfoses do mito do vampiro no século XIX e XX. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro: UFRJ, [s.d].
_____. A literatura e o vampiro no século XIX. *Revista Garrafa*, n. 8. Rio de Janeiro: UFRJ, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa8/nadaniellecosta.html>>. Acesso em 17 dez. 2007.
_____. Anne Rice e o vampiro decadentista. *Revista Garrafa*, n. 6. Rio de Janeiro: UFRJ, mai./ago. 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa6>>. Acesso em 17 dez. 2007.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Enciclopédia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro/Global, 2001.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & MUCCI, Latuf Isaías (orgs.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento/Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & CORRÊA, Irineu Jones (orgs.). *O labirinto finissecular e as idéias do esteta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Romantismo/decadentismo:gêmeos sinistros? *Linha de Pesquisa – Revista de Letras da UVA*, v. 1, n. 2. Rio de Janeiro: UVA, 2001.
- _____. A poética decadentista e a serpente da escrita. *Cadernos de Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 13, 1998.
- _____. Wildermania, pilhagem e deslocamento. *Cadernos de Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 11, 1995a.
- _____. Um dandy decadentista e a estufa do novo. In: RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995b (Coleção Biblioteca Carioca).
- _____. João do Rio: margens da euforia republicana. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 2, 1994a.
- _____. João do Rio: a mirada decadentista e a cidadania subterrânea. *Cadernos de Letras*, v. 11. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994b.
- FARIA, Flora de Paoli. D’Annunzio e Freitas Valle: o itinerário decadentista de dândis, estetas e sibaritas, na Itália e no Brasil. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & MUCCI, Latuf Isaias (orgs.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento/Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira*. São Paulo: Panartz, 1998.
- FAGUNDES, Mônica Genelhu. Uma breve história do labirinto. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & CORRÊA, Irineu Jones (orgs.). *O labirinto finissecular e as idéias do esteta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- FERREIRA, Stella Maria. Wilde: um dândi por excelência no palco do mundo. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & MUCCI, Latuf Isaias (orgs.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento/Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. O arquivo e o olhar: da vida literária à rede de imagens culturais. *Matraga: Estudos lingüísticos e literários*, v. 14, n. 21. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Filosofia e Letras, jul.-dez. 2007.
- _____. *Trincheiras de sonho. Ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- _____. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- FREUD, Sigmund. O estranho (“Das Unheimliche”). In: *ESB*. V. XVII, 1919. Tradução para o português a partir da edição inglesa de 1925 (“The Uncanny”, *C.P.*, 4, 368-407. Trad. Alix Strachey).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni & Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Renato Cordeiro (org.). *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Seleção de crônicas e contos. Rio de Janeiro: Agir, 2005 (Coleção Nossos Clássicos).
- _____. *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Rio Arte, 1996 (Coleção Perfis do Rio, n. 13).
- _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HARVEY, David. Modernidade e modernismo; O tempo e o espaço do projeto do Iluminismo. In: _____. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- ISER, Wolfgang. Epílogo. In: _____. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.
- LORRAIN, Jean. Os buracos da máscara. In: CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- MAGALHÃES JR., R. (org.). *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Vol. 1. Trad. Mauro Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PIRES, Paulo Roberto. Dândi tropical. *Revista Época*. São Paulo: Globo, 12 ago. 2002.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- REIS, José Carlos. História da história: civilização ocidental e sentido histórico. In: _____. *História e teoria*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Edição preparada por João Carlos Rodrigues. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Coleção Contistas e Cronistas do Brasil).
- _____. *Crônicas efêmeras. João do Rio na Revista da Semana*. Pesquisa e apresentação de Níobe Abreu Peixoto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995 (Coleção Biblioteca Carioca).
- _____. *Os melhores contos de João do Rio*. Seleção de Helena Parente Cunha. São Paulo: Global, 1990.
- _____. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1989 (Coleção Biblioteca Carioca).
- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500-1822: com um breve estudo geral sobre a informação*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta – olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000 (Coleção Os que fazem a história).
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Instituto Estadual do Livro, 1978.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Entre ‘homens de ciência’. In: _____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituição e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1975] (Coleção Debates, J. Guinsberg (org.)).
- WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Trad. e apres. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1992.