

Universidade Estadual de Campinas

João do Rio: Idéias Sem Lugar

Virgínia Célia Camilotti

Orientação: Prof^a Dr^a Maria Stella Martins Bresciani

**Tese de Doutorado Apresentada ao
Programa de Doutorado em História – Política, Memória e Cidade -
Departamento de História
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

Março de 2004

Virgínia Célia Camilotti

João do Rio: Idéias Sem Lugar

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas sob a
orientação da Prof^a Dr^a Maria Stella Martins Bresciani

Este exemplar corresponde à redação
final da tese defendida e aprovada pela
Comissão julgadora em 26/03/ 2004.

BANCA

Prof^a Dr^a Maria Stella Martins Bresciani

Prof Dr Ítalo Arnaldo Tronca

Prof^a Dr^a Josiane Maria de Souza

Prof^a Dr^a Márcia Regina Capelari Naxara

Prof^a Dr^a Marisa Varanda Carpintero

Prof^a Dr^a Isabel Andrade Marson (suplente)

Prof^a Dr^a Jacy Alves de Seixas (suplente)

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

C146j Camilotti, Virgínia Célia
João do Rio: idéias sem lugar / Virgínia Célia
Camilotti. - - Campinas, SP : [s. n.], 2004.

Orientador: Maria Stella Martins Bresciani.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. João, do Rio, 1881-1921. 2. Literatura - Séc.
XX - História
e crítica. 3. Decadentismo (Movimento literário).
4. Crítica literária - Brasil - História e crítica. I.
Bresciani, Maria Stella Martins. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

Resumo

A apropriação do conceito de decadência por João do Rio, como figura ou noção a partir da qual o escritor busca compreender o seu tempo, é a referência central deste trabalho, que objetiva demonstrar as conexões existentes entre os vários gêneros sob os quais se efetua a sua produção. Intenta-se, assim, superar um modelo de apreensão de sua obra que a define como dupla ou bipartida: ora como expressão representativa do escrutínio do nacional ou local, ora como aporte do cosmopolitismo, aderente aos modismos europeus. Desse modo, importantes balizas do pensamento sobre o Brasil e sua produção cultural, responsáveis por tal apreensão, são também perscrutadas ao longo deste trabalho.

Abstract

The appropriation from the concept of decadence by João do Rio, as a symbol or notion from which the writer tries to understand your time, is a central reference of this thesis, which intends to demonstrate the established connections between many genres under which its production is generated. Therefore, it is intended to surpass a model of comprehension from João do Rio's work that considers it as double or bipartite: sometimes as a representative expression of the understanding from the national or the local, other times as a representation of the cosmopolitism, while a mere imitation of European literary idioms. By this way, important landmarks of the discussion about Brazil and its cultural production, responsible for this understanding, are also analyzed through out this work.

Agradecimentos

É difícil num percurso de anos ser justo com todos aqueles que colaboram na produção de um trabalho. As dificuldades são inúmeras, os “estados de alma” que nos acometem mais ainda. Ora umas pessoas estão mais próximas, ora outras. No entanto, há aquelas que nunca nos perdem de vista e que iluminam as trilhas. À Professora Stella Bresciani, que esteve o tempo todo ao meu lado, sou extremamente grata. A possibilidade de desfrutar, durante esses anos, de sua enorme sabedoria, competência intelectual e generosidade foi um privilégio inestimável.

Agradeço à Universidade Estadual de Campinas e a seu Departamento de História, instituição onde fiz toda minha formação, as possibilidades oferecidas para realização desse trabalho.

À professora Márcia R. Capelari Naxara e ao professor Ítalo Arnaldo Tronca, agradeço imensamente a leitura atenta deste trabalho, por ocasião do exame de qualificação, e pelas indicações, sugestões e correções fundamentais.

Sou imensamente grata à professora Irai Caroni, pela força e estímulo em momento tão decisivo.

Aos amigos do Curso de História UNIMEP, Donato Ribeiro, Joseli Mendonça, Fernando Teixeira e Francisco Miranda agradeço por segurarem as minhas “barras”, me estimularem, atenuarem meus desesperos, me ouvirem, torcerem, compreendendo muito bem as dificuldades em se atender as demandas institucionais ao mesmo tempo em que se capacitar.

A Francisco Luiz Borges Silveira (*in memoriam*), Vera Lúcia de Almeida e Carla Rosa Martins Gonçalves, funcionários do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, pela dedicação, auxílio e respeito ao meu trabalho de

VI

pesquisa na biblioteca de João do Rio, naqueles momentos fantásticos em meio aos rastros de leitura do escritor.

Aos Camilotti, que, descendentes de imigrantes, me legaram a mania de teimar com as coisas difíceis.

À Mariá Pelissari, Lucília Reboredo e Nilce Arruda de Campos, amigas sempre, espero poder um dia corresponder em alguma medida o carinho, preocupação e cuidados.

A Terezinha Timóteo, meu anjo da guarda. Sem o seu doce cafezinho nas horas mais amargas e os seus preciosos cuidados com o Giordano, aliviando-me as culpas, teria sido insuportável.

A Josianne Cerasoli, minha irmã e companheira, sem ela, não teria o fim do caminho ou o árduo caminho não teria fim...

Ao Luiz Nabuco, sem palavras....

Ao Dene, por metade da história...
Ao Giordano e ao Buco, pela outra metade...

Índice

Introdução.....	5
 Parte I – O empréstimo que prescreve um dilema permanente	
1. O esquema pressuposto em <i>Formação da Literatura Brasileira</i>	35
2. O romantismo e a relação entre o particular e o universal.....	49
3. “ <i>A quase-impossibilidade de constituir uma identidade</i> ”.....	85
 Parte II - Contrastes	
1. Os termos do contraste.....	105
2. Macedo e a crônica que se traveste de ficção.....	113
3. João do Rio e a subjetividade travestida de crônica.....	131
 Parte III – Quando a decadência se torna tema...	
1. Quando a decadência se torna tema da crítica literária.....	153
2. A ubiquidade conquistada ou quando o local não existe.....	191
3. Laboratório de alma ou de estados d’alma ?.....	237
 O Caminho para Atlântida ou mais uma (última) conexão.....	343
 Bibliografia.....	357

*“A obra não é o resultado de um processo de
elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio
processo de criação”*

Jean-Claude Bernardet

Introdução

Como história ou historiografia, este trabalho pretende pôr em foco uma produção literária. De saída, dois problemas. O primeiro tensionou todo o processo investigativo e insinua-se ao longo do texto que ora se apresenta. Em linhas gerais, poderia expressar-se assim: é possível à história, enquanto *modus* de produção de conhecimento e gênero discursivo particular, tratar do literário, arvorar-se à tarefa de desvendar o significado da obra de um autor? O segundo corresponde à difícil caracterização do objeto, se considerarmos um debate bastante particular ao período de vigência dessa “produção”, as duas primeiras décadas do século XX, e sua inserção nele – a distinção entre o literário e o jornalístico.¹

De qualquer forma, a textualidade em questão pode ser mais precisada, dando-se melhor ao reconhecimento do leitor – ela se encerra entre os finais do século XIX e às vésperas de 22, mais precisamente, entre um de junho de 1899, quando da publicação no jornal *A Tribuna* da crítica teatral, intitulada “Lucília Simões”, subscrita Paulo Barreto, e 23 de junho de 1921, quando da publicação no jornal *A Pátria* do artigo “Ao Vice-Embaixador Clark – em Paris”, assinada João do Rio. Período de tempo correspondente à vida pública daquele que respondia legalmente por João Paulo Alberto Coelho Barreto, e que se inseriu no mundo das letras como Paulo Barreto, P.B., Claude, P., João Coelho,

¹ Ver sobre esse aspecto, Camilotti, Virgínia Célia, *João do Rio e/ou Paulo Barreto: A Construção de uma Imagem*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1997, especialmente pp. 159-169.

Joe, X, Z, X. de J., Caran d’Ache, João d’Além, José, José Antonio José, Simeão, Paulo José, Paulo Alberto e João do Rio ².

A par disso, mais dificuldades. O que teríamos por trás de tantos nomes? Heterônimos, correspondentes a uma percepção fragmentada do mundo? Pseudônimos, máscaras, por meio das quais emitem-se opiniões díspares? Apenas etiquetas a anunciar temas diferentes ou assuntos diversos? Ou, simplesmente, sinalizações dos experimentos com gêneros?

Mas que gêneros? Na longa lista incluem-se nomenclaturas convencionais, que nos permitem compartilhar com o leitor reconhecimentos, e nomenclaturas adotadas na época pelo próprio autor: crítica teatral, reportagem, entrevista, inquérito, crítica literária, crônica política, crônica social, crônica mundana, crônica-reportagem, perfis, conto, conto infantil, impressões de viagem, peça teatral, tradução, romance, romance epistolar, aforismos, frases, memória, conferência e ensaio.

Diante de tamanha diversidade de gêneros e de nomes, por meio dos quais se remete a uma autoria, o que se pretende então a propósito dessa textualidade? O seu significado, a sua inserção no tempo, sua “unidade” insinuada em meio a tanta diversidade, quer de gêneros, quer de temas ou, ainda, do que poderíamos chamar máscaras.

Falar em “unidade” em relação a João do Rio pode espantar leitores. Primeiro, àqueles que, de antemão, refutam leituras de obras como projetos deliberadamente perseguidos por uma intenção-autor. Em boa hora: não é esse o caso aqui. Nem tampouco o de remeter o sentido da obra à biografia, ao percurso de uma vida, a partir do que certos aspectos da mesma ganhariam inteligibilidade quando associados às noções de avanço, maturação, evolução,

² O uso de alguns pseudônimos corresponde a momentos específicos da produção de escritor em determinados periódicos ou em colunas diversas pelas quais respondeu nos jornais *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, nos quais trabalhou por tempo mais longo. A adoção dos mesmos por João do Rio será abordada ao longo do trabalho.

fase ou etapa ³. Também não é o caso de se tomar uma passagem ou dado biográfico como determinante explicativo de toda uma obra. Muito embora, o Rousseau de Starobinski ⁴, e sua recuperação por Paul de Mann ⁵, nos dê prova suficiente da eficácia desse último procedimento em desvelar o significado de uma produção no seu tempo, quando esse procedimento é sugerido pela própria textualidade analisada.

O termo “unidade” poderia ainda afastar para longe outra categoria de leitores. Em especial, aqueles que se habituaram a ver João do Rio, e, sobretudo, sua produção, sob o signo da dualidade ou de oposições: de descrição do mundo artificial da elite carioca à descrição do mundo miserável dos despossuídos ou dos gritantes problemas sociais da *Belle Époque*; de acentuado caráter documental ao acentuado caráter fantasioso ou inventivo; de

³ Nesses moldes sobre João do Rio temos os trabalhos de Raimundo Magalhães Júnior, *A Vida Vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1978 e de João Carlos Rodrigues, *João do Rio – Uma Biografia*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1996.

⁴ Nos referimos aqui a *Jean-Jacques Rousseau: Transparência e Obstáculo*, de 1957. Nesse trabalho, conforme explicita Robert Darnton, Starobinski, a propósito da obra de Jean-Jacques Rousseau, aponta a existência de um grande tema que a define e a interliga como uma “entidade única”. Esse tema é apreendido pelo intérprete dos dados biográficos do filósofo: um acontecimento de infância - uma acusação recaída sobre Rousseau - decide o futuro do escritor e impulsiona sua produção. Em outras palavras, um acontecimento de infância é a razão última do **tornar-se** escritor e do **ser** escritor em Rousseau. Essa ocorrência foi responsável pela emergência no filósofo de uma consciência sobre o funcionamento da linguagem que enformará todos os seus escritos. Consciência essa sobre o fato da linguagem ser o único instrumento por meio do qual se pode objetivar a transparência necessária a toda comunicação e, ao mesmo tempo, o elemento que a obstaculiza. Essa “consciência ordenadora” implícita nos textos de Rousseau, e apontada por Starobinski, não define um projeto de obra. O que ela define é mais uma tensão/questão, relacionada à existência individual, que é perseguida como um problema, donde as obras se fazem como experimentação ou uma tentativa de arranjo, de apaziguamento da tensão. O que Starobinski mostra é como um comando biográfico constrói um fazer literário que se institui como romantismo ou que institui o próprio romantismo. Através da forma como a obra “funciona” e a partir do elemento que a organiza, Starobinski nos faz ver a obra de Rousseau instituindo o contexto e mudando a topografia de uma cultura. Cf. Darnton, Robert, “História e Literatura”. In *O Beijo de Lamourette – Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.270-283.

⁵ Esquecida durante anos, *Transparência e Obstáculo* foi, recentemente, recuperada por Paul de Mann, e ressaltada em relação à abordagem dedicada ao mesmo filósofo pelo desconstrutivista Jacques Derrida, em *Gramatologia*. A valorização de *Transparência...* por de Mann ancora-se no fato dela fazer contato com o texto de Rousseau em sua integralidade original, revelando um Rousseau histórico. Resultado que, para Paul de Mann, não fora conquistado por Derrida. Esse debate, no cerne da tradição desconstrutivista, remeteu os estudos literários recentes a novos diálogos com a história. Cf. Darnton, Robert, *op.cit.*.

jornalismo à literatura; de defesa da tradição à expressão entusiasmada do novo; de porta-voz do progresso à mais ácida crítica da decadência da civilização; de plágio inveterado à mais original pintura da alma humana. Ou, ainda, por meio de duetos mais antigos, marcadamente racistas: de expressão dos traços paternos, brancos e civilizados à expressão dos traços maternos, mulatos e corrompidos; como manifestação intermitente de saúde e doença. E, mais importante aqui, e ao que parece atrelar-se todas as outras dualidades: de representativa vontade de escrutínio do nacional ou do local a aporte do cosmopolitismo, aderente a todos os modismos europeus.

Essas dualidades ou oposições formuladas ora no embate entre pares, ora no texto de um mesmo crítico, moldaram a apreensão de João do Rio até aproximadamente os anos 1990 ⁶. A título de exemplo desse *modus* de recepção crítica do autor, observemos o que se estabelece entre as assertivas de Luís Martins, grande responsável pelo processo de reconsideração da obra de João do Rio no início dos anos de 1970, e aquelas de Raimundo Magalhães Júnior, seu primeiro biógrafo, na mesma década. O aspecto em questão é a relação do literato com os signos maiores do seu tempo – as reformas urbanas por que passou a capital federal nas primeiras duas décadas do século XX:

João do Rio é o cronista inigualável de um Rio que se transformava, que assumia aspectos de metrópole moderna, de cidade tentacular, com a abertura das grandes avenidas, o desenvolvimento industrial, a introdução do automóvel e do fonógrafo, do telefone e do cinema, nos hábitos da população. E seu estilo tem a pressa, a nervosidade, a trepidação desse momento emocionante, em que o homem descobre, deslumbrado, a possibilidade de um novo estilo de vida, através do aproveitamento de novas conquistas da técnica. ⁷

⁶ A recepção crítica a João do Rio nos últimos noventa anos foi o tema central de minha dissertação de mestrado já citada.

⁷ "Do Folhetim à Crônica". In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Coleção Ensaio. São Paulo: Conselho Estadual de Educação, s/d, pp. 11-18; para citação p.17.

João do Rio tinha uma exata consciência de seu papel de testemunha desse momento de metamorfose e adaptação.⁸

Luís Martins

Para substituir um labirinto desordenado de barracas de feiras, existente no Largo do Moura, estava sendo construído, à beira-mar, o mercado novo. Quando este ficou pronto, João do Rio protestou, numa crônica saudosista [...]. Tinha como título 'O Velho Mercado', e foi publicada na *Gazeta de Notícias* no dia seguinte à mudança das velhas instalações para as novas. Perguntava o cronista: 'Que nos resta mais do Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas'. [...]

João do Rio descreve os lugares ocupados anteriormente pelo mercado e confessa que ali ia comer ostras com vinho branco alta madrugada, tal como os seresteiros, as mulheres alegres e os rapazes divertidos costumavam fazer, ao fim de orgias carnavalescas. A descrição que faz do velho Mercado, caótico e desorganizado, mas fervilhante de movimento e de sensações olfativas, mostra quanto se ligara a tal ambiente e a seus tipos. [...] No dia da inauguração do novo Mercado, João do Rio pensava era no outro, no que fora o cenário de suas juvenis deambulações...⁹

Raimundo Magalhães Júnior

⁸ "João do Rio". In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Coleção Ensaio. São Paulo: Conselho Estadual de Educação, s/d, pp.19-31; para a citação p.25.

⁹ Magalhães Júnior, Raimundo, *Vida Vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1978, pp.86-87.

A diferença de juízos, de abordagens, e, sobretudo, de sentenças, salta aos olhos. O primeiro intérprete aqui citado, considerando o escritor um entusiástico defensor das transformações que se processavam no cenário urbano da capital federal na primeira década do século XX, sublinha um literato perfeitamente integrado ao seu momento. Tendo a expectativa de ver o Rio de Janeiro rapidamente moldado pelos desenhos das mais importantes capitais européias, especialmente Paris, João do Rio, para Luis Martins, revelava-se ansioso de que seus conterrâneos se regulassem ou modelassem pelos hábitos mais civilizados e modernos.

O segundo, seu biógrafo, comentando uma crônica a respeito da substituição do velho mercado pelo novo, edificado à beira-mar, apresenta João do Rio como escritor nostálgico de tudo o que corresponde ao tradicional, ocupando-se quixotesca em preservar, pelo memorialismo, aquilo que as transformações convertiam em passado.

De outro modo, vejamos como, na pena de um mesmo comentarista, a divisão ou a duplicidade na apreensão de João do Rio se efetua. O duplo aqui é percebido em relação ao objeto de descrição do autor. Ora trata-se do aspecto mundano da sociedade dos anos 1910, em especial os hábitos da elite carioca, ora são os sérios problemas sociais do período.

Não se lhe pode negar a disponibilidade do diletante, apaixonado pelas atrações *fin du siècle* (*sic*) oferecidas pelo Rio daquela época, mas também é impossível deixar de reconhecer-lhe a objetividade do jornalista no trato de questões candentes como greve de operários, a vida dos desprotegidos da fortuna, a situação das crianças abandonadas nas ruas. [...]

Como um personagem de Thomas Mann que se debate entre o dionisíaco e o apolíneo, o jornalista sofria ao mesmo tempo o conflito de influências das forças que entraram na conformação de sua personalidade. [...]

Ao contrário do diletante frívolo, o que se percebe nesses livros [*As Religiões no Rio, A Alma Encantadora das Ruas e Cinematographo*] é o homem revoltado ante certas situações de desigualdade social. Se, de um lado, havia o cronista que se deixava sensibilizar pelos novos tempos, os novos costumes e as modas, acompanhando o progresso da urbanização da cidade - 'O Rio civiliza-se', dizia-se -, havia, em contrapartida, o jornalista não indiferente ao drama dos mais humildes, pronto a registrar sua indignação diante das injustiças sofridas pelos desamparados.¹⁰

Nilo Scalzo

Tal leitura, divulgada num jornal de grande circulação no início dos anos 1980, é tributária de um conhecido ensaio de Antonio Candido. A partir da categoria “radical de ocasião”, Candido busca explicar João do Rio: adepto incondicional das modernizações por que passava o Rio e rendendo-lhes homenagens, o jornalista escritor era tomado, por vezes, de certo inconformismo diante da situação dos desvalidos, fazendo emergir de seus textos “um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo ”¹¹.

Como contraponto a esse modelo de apreensão da obra, onde vigora a divisão, interessa-nos afirmar fundamentalmente a “unidade”, ou as conexões que a presidem. Supomos que, através de gêneros diversos e inúmeros pseudônimos, a obra de João do Rio, ao contrário do que selaria um

¹⁰ "As Duas Imagens de Um Jornalista". In *Cultura - O Estado de São Paulo*, 2 de agosto de 1981, pp.12-13; para a citação p.12-13.

¹¹ Candido, Antonio, “Radicais de Ocasião”. In *Terezina Etc..* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp. 83-94; para a citação p. 89. Artigo originalmente publicado em *Discurso*, n.9, 1978, pp.193-201.

desconstrutivista radical, não fixou em si mesma, no seu tempo, o modelo básico de sua apreensão ou recepção: a dualidade. Pelo contrário, e contradizendo o muito que se disse sobre ela, em especial quando de sua recuperação a partir dos anos de 1970, o que se visualiza é coerência. A questão é: qual coerência? Ao tentar demonstrá-la, tomamos o mais desafiador a se enfrentar dessas insistentes dualidades ou oposições com que a obra foi apreendida, e a partir do que todas as outras oposições parecem elucidar-se - **do escrutínio do nacional ou local a aporte do cosmopolitismo, ou em outros termos, de expressão de um patriotismo convicto à expressão de um cosmopolitismo por excelência.**

Indiquemos, a título de ilustração, a apreensão de João do Rio como cópia personificada dos padrões europeus, no esforço tenaz de esquecer-se a si mesmo na produção de um outro. E o façamos através de Lúcia Miguel-Pereira que, em 1950, ao tentar afirmar um juízo sobre a produção de João do Rio traça a imagem de um escritor que, ao tornar-se conhecido como João do Rio de Janeiro, aborda exclusivamente desse Rio - essencial do Brasil de então - os aspectos que o internacionalizavam. Ao ocupar-se em representar a cidade como idêntica ou semelhante a qualquer outra grande metrópole daquela época, João do Rio busca aproximá-la daquelas; e confere a si mesmo a imagem do João de "qualquer Rio", de Lisboa, de Londres, de Paris:

Paulo Barreto, escolhendo como pseudônimo literário João do Rio, inconscientemente traçava uma espécie de auto-crítica; ser João do Rio, traía o propósito de ser, mesmo na ficção, um cronista da cidade, e da cidade do seu momento, deslumbrada ao descobrir-se grande capital, e por isso mesmo tendendo de algum modo a se descaracterizar. Não é o Rio, tão humano e tão brasileiro, de Machado de Assis e Lima Barreto, que aqui se evoca, mas o Rio cosmopolita dos *snoobs*, sempre com um pé nos transatlânticos; dos *five ó'clock teas* substituindo as boas merendas, dos pardais importados afugentando

os pássaros nacionais, de gente sofisticada, cheia de vícios elegantes, desprezando as domésticas virtudes dos velhos cariocas.¹²

Aos olhos de Pereira, o cosmopolitismo por excelência de João do Rio não se comprova apenas pelos temas abordados em sua obra. No romance *A Correspondência de Uma Estação de Cura*¹³, é o estilo que o denuncia:

Sob a frase preciosa, onde o abuso dos advérbios - 'deliciosamente deliciosa', 'enormemente silencioso', 'escandalosamente bela' - é, ao mesmo tempo, um anglicismo e um *ecismo* [relativo a Eça de Queirós], onde as imagens deixam patente a preocupação literária [...] o pensamento não possui a menor originalidade. [...]

O ambiente, como o estilo são internacionais. [...] as personagens parecem quase tôdas tiradas de reminiscências de leituras.¹⁴

Se logrou, com isso, fama de escritor, só pode ser porque traduziu de algum modo o espírito dominante do momento, o espírito da geração do 'Rio civiliza-se', e é sobretudo como representante desse espírito que merece figurar na história literária.¹⁵

No pólo oposto, para quem a produção de João do Rio esmera-se no escrutínio da alma nacional, encontramos Agrippino Grieco que, em texto de 1957, vê o literato ocupado em revelar, em detalhes, o essencialmente nacional da mesma cidade. Essa nacionalidade, construída lentamente através da história de sua gente, emanaria desse Rio-documento.

¹² Miguel-Pereira, Lúcia, *História da Literatura Brasileira - Prosa de Ficção (1870-1820)*, volume XII, dir. Álvaro Lins. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, p. 275.

¹³ Trata-se de um romance epistolar, gênero raramente produzido no Brasil. Das diversas modalidades existentes deste tipo de romance, João do Rio escolheu ainda a mais rara - inúmeras pessoas escrevendo a conhecidos que não respondem. Publicado originalmente em 1918, pela livraria e editora Leite Ribeiro e Maurillo, o romance ambienta-se na cidade termal de Poços de Caldas e aborda o cotidiano de seus veranistas.

¹⁴ Miguel-Pereira, Lúcia, *op.cit.*, p. 277.

Nas descrições dos traçados e construções que organizam a cidade e do movimento e disposição dos seus habitantes, Grieco identifica uma preocupação do escritor: opor a beleza e riqueza dos hábitos de seu povo, da sua religiosidade, da sua cultura e idiossincrasias ao “outro” de terras distantes e estrangeiras:

Com ele [Paulo Barreto], graças a ele, começamos a ver claramente a beleza de nossa cidade, nós que até então só enxergávamos a beleza de Paris ou Lisboa. A humanidade carioca impõe-se nos trechos desse paisagista de almas, desse memorialista enternecido e irônico. [...] Paulo forçou-nos a ver o que tínhamos todos os dias debaixo dos olhos e exatamente por isso, pela extrema familiaridade com os tipos e cenários, não distinguimos direito. [...]

Repórter de gênio, o maior dos nossos, [...] descobriu a matéria prima das inspirações locais, o metal inexplorado de assuntos não percebidos pelos repórteres secundários [...]. Sua reportagem sobre as religiões no Rio é de um brasileiro que andava sempre de nariz no ar, com o faro instintivo das singularidades [...].¹⁶

Ao desdobrar essa interpretação para a análise de seus escritos, Grieco entende e justifica a adoção preferencial da crônica por João do Rio, não como forma sintonizada com as recentes modernizações incorporadas pelo país, mas como forma literária fragmentada apropriada ao retrato de um Brasil inconcluso. Se a verdadeira pátria de João do Rio não está, para Grieco, em lugar algum, pois ainda há que se constituir, ela encontra, de outro modo, nesse escritor, um fiador empenhado em juntar seus retalhos, a fim de contribuir com a definição de sua verdadeira forma:

¹⁵ Idem, p.276.

¹⁶ Grieco, Agrippino, "Paulo Barreto". In *O Sol dos Mortos, Obras Completas de Agrippino Grieco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp.213-217; para a citação pp.213-214.

Ninguém como Paulo marca a evolução do Rio a sair das narrações de Aluizio Azevedo e a entrar num período que ainda não teve o seu efigiador de almas (sabe-se que em Lima Barreto, vigoroso analista dos caracteres, há terríveis deficiências de linguagem). A rigor, enquanto esse romancista não vem, o melhor intérprete desse período é Paulo Barreto. Parece que o romance de uma época de temperamentos e acontecimentos fragmentários só podia ser conduzido assim a retalho, em crônicas inconclusas como a vida de um Brasil ainda em caminho do verdadeiro Brasil.¹⁷

Se considerássemos a maioria dos intérpretes como guia para averiguar nossa hipótese quanto à coerência ou “unidade” da obra, à primeira vista, deveríamos admitir numa ponta, como *locus* privilegiado por onde se perscrutaria o seu cosmopolitismo, os contos, tomados, segundo muitos, conscientemente aos padrões europeus em voga, sob as formas e tópicas do decadentismo, e, em especial, a Jean Lorrain, ao qual João do Rio teria sido acusado inclusive de, ao tentar copiar, plagiar. Na outra ponta, como testemunho do seu escrutínio da alma nacional, as crônicas-reportagens, gênero ao qual o autor dedicou-se significativamente. No entanto, ao pesquisador que se desdobra sobre toda a série de gêneros e pseudônimos por meio dos quais se divisa a textualidade de João do Rio, tal arranjo revela-se falso ou problemático. E, eis, aí, o caminho de toda a tese.

As interpretações da obra de João do Rio aqui recortadas não são aleatórias. Trata-se de textos que correspondem a dois períodos distintos na história da recepção crítica do autor. As primeiras, de Raimundo Magalhães Júnior, Luiz Martins, Nilo Scalzo e, inclusive, Antonio Candido circunscrevem-se ao período, identificado por nós como de “reinserção do escritor no cenário das letras”¹⁸. As últimas, de Lúcia Miguel-Pereira e Agrippino Grieco, referem-

¹⁷ Idem, p.215.

¹⁸ Exploraremos ao longo desse trabalho, em especial na Parte III, o significado que efetivamente atribuímos a essa idéia de “reinserção” de um escritor no cenário das letras. Todavia, vale destacar que, ao

se ao período, identificado como de “silêncio ou interdito em relação à sua produção”¹⁹.

É notório, no que se refere às raras interpretações recolhidas da década de cinquenta, período do “interdito”, o quanto elas se polemizam explicitamente em torno de uma posição favorável ao escritor e outra bastante desfavorável. A favor de João do Rio mobilizam-se suas crônicas, identificadas com o escrutínio do nacional ou local. Contra, se mobiliza a produção identificada com o ficcional, acusada de ser mera adesão aos modismos europeus e, no limite, cópia. Esse quadro remete necessariamente para um tipo de interpretação do Brasil e de sua produção cultural que ganha significativo alimento nesse período, principalmente, através da produção de uma geração de críticos, ligados ao modernismo e, principalmente, por meio de seu maior expoente, Antonio Candido.

Nesse sentido, uma fórmula decantada da observação aguda da “*evolução da vida espiritual*” no Brasil, arrematada em sentença sobre a produção intelectual brasileira e o pensamento sobre o país, por Antonio Candido, sustenta, anima e justifica em grande medida nossa revisitação de João do Rio, exatamente a partir desse aspecto já mencionado – a produção dividida entre o escrutínio do nacional e o local e a adesão aos modismos europeus, ao cosmopolitismo:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa;

nos referirmos a esse período de “reinserção do autor”, nos reportamos a uma série de interpretações críticas desenvolvidas a propósito de João do Rio a partir da década de 1970 até os dias atuais.

¹⁹ O “período de silêncio ou interdito ao autor” compreende um restrito leque de trabalhos interpretativos da obra de Paulo Barreto desenvolvidos dos anos 1920 aos anos 1970.

ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.²⁰

Se para Antonio Candido a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo resulta em eixo a partir do qual se formulou toda a produção intelectual brasileira, ou a partir do qual é possível compreendê-la, já se pode antever a fertilidade da revisitação de uma obra sobre a qual, talvez de forma mais emblemática, se projetou tal fórmula. Muito embora não como movimento incessante de um pólo a outro, mas, e exatamente por isso, como dilema não resolvido, como dualidade impossível de síntese, como opostos persistentes ou permanentes. Circunscrever, dessa forma, a revisitação de João do Rio contribui para a abordagem desse modo de reflexão específico sobre a produção intelectual brasileira, e sobre os mecanismos que definem a própria fórmula adotada como tradutora de nossa produção cultural.

Ao atentarmos, mais detidamente, para a periodização que Antonio Candido propõe à produção intelectual brasileira e, em especial, à adjetivação que ganha o período que justamente coincide com a vigência da obra de João do Rio, vemos acrescido em importância o exercício de verificação, definido como central a este trabalho.

Situada entre dois momentos decisivos da produção intelectual brasileira e de particular culminância na resolução da dialética entre o local e o cosmopolitismo - o Romantismo e o Modernismo -, a produção de 1900 a 1922 é definida por Candido como o esforço mais tenaz de parecer o que não é, como ausência de traços indiciadores da tensão ou do jogo entre o local e o cosmopolitismo.

Cabe destacar que, nessa dialética a que alude Antonio Candido, o traço cosmopolita, contra o qual a produção intelectual brasileira se embate, adere, ou busca dissipar, é em grande medida o elemento português. Foi a partir disso

²⁰ Candido, Antonio, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". In *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, 7ª ed., pp. 109-138; para a citação p. 109.

que tanto o romantismo como o modernismo se revelaram, para o autor de *Sociedade e Literatura*, vitalizadores da produção intelectual brasileira, e, também, as duas primeiras décadas do século contraíram sua apatia.

Vejamos, primeiramente, na pena de Candido, a caracterização desses dois primeiros momentos – romantismo e modernismo – a partir dos quais todas as outras marcas temporais se definem:

Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa, que se consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a conseqüente atenuação da rebeldia.²¹

E, agora, de modo mais direto, a periodização e o lugar preciso atribuído por Candido à produção intelectual que vigora nas primeiras duas décadas do século XX:

Convém assinalar que a literatura brasileira no século XX se divide quase naturalmente em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945. A

²¹ Idem, p.112.

primeira etapa pertence organicamente ao período que se poderia chamar Pós-romântico e vai, grosso modo, de 1880 a 1922, enquanto as duas outras integram um período novo, em que ainda vivemos: sob este ponto de vista, o século literário começa para nós com o Modernismo. Para compreendê-lo, é necessário partir de antes, isto é, da fase 1900-1922.

Comparada com a da fase seguinte (1922-1945) a literatura aparece aí essencialmente como literatura de *permanência*. Conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais, parece acomodar-se com prazer nesta conservação. Como a fase 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, mais de busca de equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor, dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo.²²

É curioso notar a discrepância entre o modelo de recepção de João do Rio e a caracterização do período literário em que se circunscreve sua obra. De um lado, um literato ou uma produção percebida em termos emblemáticos em relação à fórmula básica a partir da qual se apreende ou se avalia a produção intelectual brasileira. De outro, o período, onde se insere essa produção caracterizado, a partir dessa mesma fórmula, como momento de negação da tensão entre o local e o cosmopolitismo, com predominância de um dos pólos, portanto nada vitalizador da produção literária ou intelectual.

Se déssemos crédito à dualidade entrevista na obra de João do Rio pela crítica literária, admitindo-a como tal, já teríamos motivos de sobra para nos indagarmos desse descompasso. No entanto, não é esse o motivo central que nos instiga à revisitação do autor. Há, em João do Rio, cremos, um modo de

²² Idem, pp.112-113.

operar, enquanto intelectual das duas primeiras décadas do século XX, distante dessa fórmula, ou talvez, uma operação onde os fatores da equação – dialética entre o local e o cosmopolitismo – não seriam os mesmos denotados por Candido. Desse modo, ao olhar que revisita João do Rio é permitido um situar-se antes, numa ante-cena, capaz de por em foco a chave maior a partir da qual se percebe a produção intelectual brasileira como resultante de um dilema transistórico. Chave essa que acaba por definir tal dilema, mesmo que talvez não se queira, em substância de uma identidade.

A fim de avançarmos mais sobre essa ante-cena, vejamos ainda em que termos Candido explicita esse conflito “transistórico” que atribui a todo intelectual brasileiro:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade, que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes.²³

²³ Idem, p.110.

Vários elementos ou pressupostos articulados entre si caracterizam essa fórmula-dilema. Em primeiro lugar, destaquemos os fatores, também “transistóricos”, que compõem a equação - “dialética entre o local e o cosmopolitismo” - proposta por Candido: conteúdo e forma. O meio, a raça, a história ou o local são invariavelmente a matéria ou a substância da expressão. A tradição, os “padrões europeus que a educação propõe”, os modelos ocidentais ou o cosmopolitismo – são, invariavelmente, o recurso ou o modo da expressão. Como complemento, temos os “sinais” que assumem os fatores da equação: a “forma da expressão” ou o que a simboliza – a civilização ou os modelos europeus - são necessariamente positivados, ou invariavelmente percebidos pelos intelectuais como positivos, enquanto a substância, necessariamente, o oposto. Daí, então, os traços que assume o dilema, já naturalizado por Candido, do qual nenhum intelectual escapa - enredar-se infindavelmente com os modelos ocidentais, pouco ou nem sempre adequados à expressão da substância que necessariamente deve estar em pauta. Em decorrência, tem-se desdobrada a identidade desse intelectual, ou sua razão de ser: agente tenaz da superação de sua própria inferioridade, matéria ela mesma (novo, mestiço, tropical) de sua expressão.

Nesse desenho ainda evidencia-se a medida ou a escala métrica a partir da qual se definem os diferentes momentos da produção intelectual brasileira: a superação constante do sentimento de inferioridade diante da civilização. Nesse ponto, não é difícil depreender o procedimento que está na base das proposições de Candido: configurações particulares da produção intelectual propostas como fórmula geral. A equação, sob a forma de desafio aos intelectuais, é tomada aos românticos. A solução ideal, emprestada aos modernos.

Ao comentar a vertente do conto regionalista, emergente no período de 1900-1922, e condená-la em relação ao tratamento dado à questão pelos modernos, antevemos o quanto a geração de 22 foi convertida em parâmetro ou medida, para Antonio Candido:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local [...], transforma-se agora no 'conto sertanejo' [referindo-se ao período de 1900-1922], que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com os olhos europeus a nossa realidade mais típica. Forneceu-lho o 'conto sertanejo', que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas, perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo estético. [...]

A publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902, assim como a divulgação dos estudos de etnografia e folclore, contribuíram certamente para esse movimento. Ele falhou na medida em que não soube corresponder ao interesse então multiplicado pelas coisas e os homens do interior do Brasil, que se isolavam no retardamento das culturas rústicas. Caberia ao Modernismo orientá-lo no rumo certo, ao redescobrir a visão de Euclides, que não comporta o pitoresco exótico da literatura sertaneja.²⁴

Dos contrastes efetuados entre a fórmula mestra adotada por Candido para a análise da produção intelectual brasileira, a sua decorrente caracterização do período de 1900-1922, e o modelo de apreensão de João do Rio e sua obra pela crítica literária, emerge um quadro de contradições bastante sugestivo para investigação. Um autor percebido pela crítica literária como duplo. Sua obra ou produção identificada ora como expressão do nacional, ora expressão acentuada de cosmopolitismo. O período histórico ou

²⁴ Idem, pp.113-114.

literário, no qual se insere, caracterizado como capaz de apenas fomentar a produção de cópias dos modelos advindos de fora, fazendo vigorar, portanto, um dos termos em tensão – o cosmopolitismo.

Se concordássemos com a imagem de João do Rio produzida pela recepção crítica e pelos juízos decorrentes sobre sua obra, teríamos inevitavelmente que suspeitar da caracterização do período efetuada por Candido. Se, pelo contrário, seguissemos a trilha de intérpretes recentes, supondo existir, em João do Rio, uma possibilidade de resolução da dualidade ou um particular movimento entre os fatores – local e cosmopolita -, ainda assim a caracterização do período estaria em questão.

Embora nenhuma dessas perspectivas tenha sido adotada aqui, não podemos desconsiderar que, quer seja pela imagem produzida de João do Rio e sua obra pela recepção crítica, quer seja pelas leituras mais recentes efetuadas sobre ele, temos, a partir desse escritor, uma desestabilização da equação proposta por Candido. Se até aqui ainda não podemos questionar a validade dessa equação para sintetizar o *modus operandi* do conjunto da produção intelectual brasileira ou da produção sobre o Brasil, com certeza já podemos indagar da periodização que dela se desdobra e dos quadrantes que define para o final do século XIX e princípios do XX, incapazes que são de abarcar determinadas obras.

A desestabilização da equação “dialética entre o local e o cosmopolismo” e dessa, na sua formulação de dilema que se impõe a todo intelectual nos trópicos - “superar a sua própria inferioridade” -, instaurada a partir da abordagem de João do Rio, nos levou a perseguir como desafio orientador e articulador desse trabalho a seguinte indagação: por que e como João do Rio desestabiliza tal fórmula?

Nesse sentido, antes de iniciarmos uma operação que visa demonstrar como somos impedidos de perceber outras formas possíveis de representar o local em relação a um universal, ou de modo mais apropriado, como nem sempre é nesse jogo que se pensa a condição tanto do intelectual, da produção

literária, como do país, torna-se imprescindível abordar ou problematizar o próprio processo de constituição da fórmula mestra adotada por Antonio Candido. Só a partir disso, podemos demonstrar o quanto João do Rio é emblemático de um outro *modus operandi* e, também, por decorrência seu tempo.

Nessa primeira direção, nos cabe desenvolver duas assertivas enunciadas anteriormente. Em primeiro lugar, a afirmação de que a fórmula geral – dialética entre o local e o cosmopolitismo –, com que se busca sintetizar, ou a partir da qual apreender a produção intelectual brasileira, configura-se projeção de formulações particulares a certo grupo de intelectuais ou a certa geração sobre toda a produção intelectual identificada com o atributo de nacional. Em outras palavras, a assertiva de que na base da fórmula reside uma transposição de formulações históricas para uma formulação geral, transistórica. Em segundo lugar, a afirmação de que a tradução dessa fórmula em termos de dilema ou tarefa que se impõe a todo intelectual, e que define sua razão de ser – a superação de sua inferioridade –, foi tomada aos românticos.

A primeira parte deste trabalho, intitulada **“O empréstimo que prescreve um dilema permanente”** dedica-se a essa tarefa. Buscamos aí, em primeiro lugar, explorar a apreensão efetuada por Candido do romantismo, expressa na obra *Formação da Literatura Brasileira*. Do esquema pressuposto em *Formação...* recuperamos, fundamentalmente, dois pontos: o papel secundário atribuído às formulações românticas originárias na geração do movimento romântico no Brasil, em favor do “espírito novo na pátria nova” como fator determinante na constituição do movimento; e a ênfase na capacidade do romantismo brasileiro de gerar um particularismo literário, contributivo ao desenvolvimento da literatura ocidental. Se, por um lado, esse esquema parece coincidir com o programa de nossos primeiros românticos, por outro, revela também o próprio horizonte de expectativa do crítico quanto à função ou ao transcurso que a literatura no Brasil deveria cumprir. Entre, por exemplo, o empenho de Macedo Soares para que os escritores se esmerassem em compor

suas criações com elementos locais, a fim de tornar brasileira a literatura e, enquanto tal, paralela e equivalente às européias, e o juízo do crítico, valorando Machado de Assis pela capacidade de fazer literatura universal, a partir do aprofundamento da tematização do local, não se pode negar correspondências. Correspondências, também, não podem ser negadas entre a expectativa romântica de que a afirmação do particular se convertesse em divisa para participação num universal e aquela do próprio crítico de que a constituição de uma modernidade estética compensasse uma modernidade técnica e social que muito tarda em se instalar por aqui. Grande tarefa essa prescrita para a literatura: tarefa de compensação, mais precisamente, de redenção. E, vale logo dizer, nada prevista pelos românticos da geração de Jena.

No item **“O romantismo e a relação entre o particular e o universal”**, buscamos contrapor essas perspectivas adotadas pelos românticos brasileiros para a literatura às formulações básicas que enformavam a teoria da arte dos poetas filósofos de Jena, no que se refere, fundamentalmente, à relação entre o particular e o universal, a partir dos conceitos de “crítica de arte” e “idéia de arte”. Dessa forma, acreditamos tornar mais evidente o quanto o horizonte de expectativa dos românticos brasileiros e de nosso maior crítico são tributários da lógica operante no par ilustração-neoclassicismo. Em especial, quanto à persistência de um “universal”, enquanto parâmetro ou ponto de convergência para o qual devem dirigir-se as expressões artísticas.

No item **“A quase-impossibilidade de constituir uma identidade”**, buscamos explorar a dificuldade enfrentada pelos românticos de gerar ou converter em palavras ou letras a tão necessária “essencialidade nacional”. Tratada obliquamente em *Formação...*, essa experiência de “inconclusão do processo de individuação”, emerge, em *Sociedade e Literatura*, como drama contínuo da produção brasileira e dilema de todo intelectual – superar a inferioridade sentida diante do “dever ser” substância particular e o “não ser”. Nesse arranjo tornam-se uma só as identidades do intelectual e do país. Eis,

então, o legado romântico enformando a diagnose do crítico sobre “*evolução de nossa vida espiritual*” ao mesmo tempo em que definindo sua prescrição.

Na segunda parte deste trabalho, por meio de um jogo de contrastes entre práticas românticas e as de João do Rio, procuramos dar início à explicitação dos dilemas e tarefas específicas que o escritor se impôs. A impropriedade de tentar conferir inteligibilidade à produção de um autor como João do Rio, através de uma equação extraída aos românticos, torna-se mais e mais flagrante quando, a partir do próprio exercício de contraste, vamos indicando as temáticas preferenciais desse literato em torno da experiência da ubiqüidade.

No item **“Macedo e a crônica que se traveste de ficção”**, focalizamos a produção de Joaquim Manuel de Macedo, intitulada *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*. Interessa-nos aí, fundamentalmente, o expediente usado pelo romântico de lançar mão da crônica como gênero adequado à superação da representação de um Brasil-só-Natureza por um Brasil-*polis*, desafio particular que se impõe o escritor na sua busca pela constituição da “substância” brasileira.

Em **“João do Rio e a subjetividade travestida de crônica”** o contraponto entre a produção de Paulo Barreto e as práticas românticas efetivamente toma forma. Considerando uma série de crônicas publicadas originariamente na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*, reunidas no volume *Alma Encantadora das Ruas*, em 1908, buscamos explorar como os dilemas e as tarefas específicos do escritor decadentista enformam os modos de organização de sua textualidade, em especial no que se refere à conformação do gênero e ao perfil de narrador.

É através da leitura que João do Rio promove do seu “tempo”, como um tempo geral de decadência, que abarca tudo aquilo que traz as marcas do ocidente, inclusive os trópicos, que podemos, primeiramente, ver a desestabilização da equação proposta por Candido, na sua versão de dilema que se impõe a todo intelectual – superar a inferioridade sentida diante dos

padrões europeus. Em João do Rio não há inversão de sinais em favor do que é externo contrariando a prescrição de uma escrita em benefício do local, como muitos afirmaram, inclusive o próprio Candido ²⁵. Isso porque, para o escritor, a civilização e tudo aquilo que com ela se identifica cumpre um curso que não cabe interpretar como negativo ou positivo. Ápice de um processo de exasperação e saturação de suas formas e valores, o momento particular experimentado pela civilização ainda indica a iminência de uma radical transmutação do *ethos*. Nesse sentido, fez-se fundamental uma abordagem dos trabalhos mais recentes da crítica literária, em meio a uma narrativa maior sobre as linhas de força que comandaram a interpretação de João do Rio nos últimos noventa anos. A abordagem de trabalhos que assumem, definitivamente, a questão da decadência ou são alimentados por um certo empenho de revisitação do período, num discreto confronto com a sentença de Antonio Candido, permite em maior medida a explicitação de nossa leitura do autor a partir exatamente da apropriação desse conceito. O que, diga-se de passagem, não se resume a uma mera atualização de tópicos do movimento decadentista no país. Eis as questões abordadas diretamente no item **“Quando a decadência se torna tema da crítica literária....”**, integrante da parte III desse trabalho intitulada **“Quando a decadência se torna tema...”**.

²⁵ Refiro-me aqui ao trabalho “Radical de Ocasão”, publicado em 1980, em *Teresina Etc.*, já citado, em que o crítico, ao lado da caracterização mais geral do escritor como figura ocupada em dar à cidade do Rio um ar requintado igual ao “lá de fora”, o inclui como exemplar do tipo “radical de ocasião”, que por vezes é capaz de manifestar uma sensível compaixão pelos miseráveis. Lembro também os artigos: “Cartas de um Mundo Perdido”, publicado no suplemento *Cultura - Jornal O Estado de São Paulo*, em 8 de abril de 1989, e “Atualidade de um Romance Inatual”, publicado como apresentação à reedição do romance epistolar *A Correspondência de uma Estação de Cura*, pela Editora Scipione, na década de 1990. Nesse caso, embora Candido busque ressaltar algumas qualidades de *A Correspondência...* em franca oposição às críticas que a obra sofreu desde sua publicação original (de Viriato Correa, Monteiro Lobato e Lúcia Miguel-Pereira), o bom resultado desse romance epistolar, em que as vozes constituintes da trama são diversas, e o autor tem necessidade de variar a expressão conforme o missivista, é atribuído à qualidade maior de João do Rio – a capacidade imitativa que chegava ao plágio. Alusão clara à interpretação do escritor como aquele que, em última instância, é cópia do “lá de fora”. Cf. “Atualidade de um Romance Inatual”. In Rio, João do, *A Correspondência de uma Estação de Cura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Poços de Caldas: Instituto Moreira Sales – Casa de Cultura de Poços de Caldas. São Paulo: Editora Scipione, 3ª ed., 1992, pp.IX-XVIII, especialmente p.XVII.

Se a decadência em João do Rio, considerada como figura ou noção a partir da qual o tempo é apreendido, desestabiliza a sentença de Candido para “1900-1922” e sua fórmula mestra para pensar a produção intelectual e cultural sobre o Brasil, a isso se acresce o fato de que no horizonte do escritor a distinção entre o local e o externo sequer existe: da experiência de uma aceleração cronológica e de um encurtamento de distâncias jamais vistos, resulta uma percepção do tempo e do espaço inusitada, que falar de “local” revela-se um anacronismo. Uma significativa parcela das crônicas de João do Rio segue um padrão curioso: indica exatamente a inexistência do local, ou, mais precisamente, a impropriedade de tentar distingui-lo. Eis o ponto diretamente focalizado no item II da parte III, intitulada **“A ubiqüidade conquistada ou quanto o local não existe...”**.

Se o local não existe, o que quer, então, por exemplo, uma série de crônicas, intitulada *As Religiões no Rio*, a qual, à primeira vista, sugere um autor perfeitamente afinado com a busca das particularidades de sua cidade? A tematização das inúmeras religiosidades, que se plasmam na metrópole tropical, autoriza a seguinte interpretação: trata-se da necessidade de espreitar os modos que assume a ruptura da cadeia de energias que mantinha um organismo social integrado ou a exploração do processo de independentização de crenças, valores, formas de vida de que padece a Decadência. Babéis modernas, as metrópoles, para João do Rio, são uma só.

Se a literatura e as ciências sociais rivalizaram durante a segunda metade do século XIX pelo direito de ser a doutrina da vida apropriada à sociedade industrial como afirma Wolf Lepenies, em *As Três Culturas* ²⁶, no final desse mesmo século, não é mais com as ciências sociais que a literatura duela e tampouco para “fornecer a orientação-chave para a civilização moderna” ²⁷. Trata-se agora de um embate com a psicologia pela capacidade de indicar os movimentos que indiciam a dissolução dessa civilização. Tema central do item

²⁶ Lepenies, Wolf, *As Três Culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1996, p.11

“Laboratório de alma ou de estados d’alma?”, tal embate é explorado por meio do rastreamento dos modos como João do Rio perscruta os “germes corroedores” ou a “corrupção” instalada no estado de decadência. É na qualidade de “experimentos de observação” das subjetividades inusitadas que brotam desse estado (manancial das possibilidades de transmutação dos valores) que João do Rio inscreve o lugar primeiro de sua produção. Repondo o conceito de alma, do qual a psicologia experimental, sobretudo francesa, busca apartar-se no tratamento que despende a essas “subjetividades”, enquanto distúrbios de comportamento (da atenção ou observação, da vontade, da memória, etc.), o psicólogo/literato faz da cidade/metrópole e dos seus veios – a rua – seu laboratório maior.

Tributário do pensamento nietzschiano e da leitura decadentista do “tempo” afirmada por Paul Bourget, João do Rio ainda interpreta os acontecimentos ligados à Primeira Grande Guerra como momento particular e espetacular de transmutação dos valores. A velha ordem ou o velho *ethos* em toda a sua extensão avança a largos passos no seu desmoronamento. Cabem novas forjas, novas ilusões e dentre elas aquela que tem como referência a idéia de latinidade. **“O caminho para Atlântida ou mais uma (última) conexão”**, aponta exatamente para a aposta do escritor numa aproximação entre o Brasil e Portugal. Explorado em suas linhas gerais, esse último ponto é tratado na parte final deste trabalho, como mais uma conexão existente entre os escritos de João do Rio. Muito embora, o tema mereça um outro “estado d’alma”, ou projeto para que possa ser explicitado em toda a riqueza de sua configuração.

²⁷ Idem, *ibidem*.

Parte I

O empréstimo que prescreve um dilema permanente

O esquema pressuposto em *Formação da Literatura Brasileira*

Por que se pode dizer que Antonio Candido empresta a fórmula, na sua tradução de dilema que se impõe a todo intelectual – a superação de sua própria inferioridade – aos românticos? Por que se pode afirmar que tal dilema é próprio ao romantismo brasileiro? Para responder a essas questões, recuperemos os elementos centrais da tese do autor de *Formação da Literatura Brasileira*¹, a partir dos quais, julgamos, alicerça-se a sua fórmula.

O romantismo para Candido, ou, como o próprio crítico o define, uma das fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolitismo, integra, junto com o arcadismo, o processo de nossa formação literária. Pensado na história ou na diacronia, o romantismo, como momento específico desse processo, é apresentado pelo autor numa relação de continuidade e, ao mesmo tempo, de ruptura com o período que imediatamente o antecede.

O arcadismo, como expressão da Ilustração, orientou a poesia, e, de modo mais amplo, a prática da literatura, para uma visão construtiva do país, buscando incorporar a atividade intelectual no Brasil aos padrões europeus tradicionais ou “a um sistema expressivo, segundo o qual se havia forjado a literatura do Ocidente”². Desse modo, definiu a literatura “quer no ato de fazer aqui o mesmo que se fazia na Europa culta, quer exprimindo a realidade local”

¹ Obra originalmente publicada em 1959, mas redigida entre 1945 e 1951. Para a análise usamos a edição de 1981, da Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 6ª ed. Para maiores informações sobre a produção da obra, cf. Sandra Nitrini, *Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, especialmente p.196.

² Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*, vol 2. (1836-1880). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 6ª ed., 1981; para a citação p.9.

³, como recurso de valorização do país, fator de posituação do que se constituía nos trópicos, e prova cabal de sermos tão capazes quanto os europeus. Para Candido, dotar o Brasil de atributos identificados com a civilização é tarefa principiada pelos árcades e prolongada pelos românticos. Eis, aí, os termos da relação de continuidade entre um movimento e outro.

Diferentemente dos árcades, no entanto, e nessa diferença reside toda a importância atribuída por Candido à geração romântica, aos românticos não bastava apenas dotar o Brasil de literatura, signo pelo qual os trópicos se igualavam à Europa, era preciso dotá-lo de uma literatura específica - a nacional. Do mesmo modo, para os românticos, a atividade intelectual não deveria ser apenas prova do valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica de constituição nacional e do nacional.

Essa diferença ou ruptura se estabeleceu, para o autor de *Formação da Literatura Brasileira*, a partir de duas ordens de fatores, uma de natureza interna e, outra, externa. A determinação primeira, todavia, recai sobre o fator interno, simbolizado, na interpretação de Candido, pela Independência Política do Brasil. Essa, demandando representações particulares da jovem nação necessárias à sua constituição como sujeito histórico autônomo, produz uma nova ordem de sentimentos, um desejo correlato de exprimi-la, e, em decorrência, uma consciência absolutamente atualizada com o momento: “Só se pode falar todavia de literatura nova, entre nós, a partir do momento em que se adquiriu consciência da transformação e claro intuito de promovê-la, praticando-a intencionalmente.” ⁴

Ao Romantismo, segundo fator, de ordem externa, influxo da Europa culta, na sua formulação alemã reinterpretada pelos franceses, e adotada pelos brasileiros em formação na França ⁵, reservou-se um papel no fundo da cena. A

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Idem, p.11.

⁵ O grupo de brasileiros que se encontrava na França para estudar e cultivar-se foi responsável pela criação da *Revista Niterói*, considerada como ponto de partida para a teoria do nacionalismo literário. Dentre eles, destacavam-se: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo de Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva, Cândido de Azeredo Coutinho. Cf. Candido, Antonio, *Formação..., op. cit.*, pp.11-12.

seu encargo ficou a sugestão do caminho a ser seguido para a satisfação das demandas geradas pelo primeiro fator. Suprindo, do ponto de vista da forma, a satisfação dessas demandas, o Romantismo integrou-se como modelo estrangeiro ao elemento local e completou a fratura instalada entre o novo momento – a independência e a vigência de uma consciência à procura de converter-se em ação - e a fase anterior de nossa formação literária - o arcadismo.

Na passagem que segue evidencia-se o esquema pressuposto em *Formação...*, fundante da caracterização do romantismo brasileiro. Em destaque aparece a relação de continuidade ao mesmo tempo de ruptura com o arcadismo, a hierarquização dos fatores definidora dessa ruptura, e a secundarização do Romantismo, como influxo externo e elemento cosmopolita no processo:

O período que se abre à nossa frente [o romantismo] prolonga sem ruptura essencial este aspecto [praticar a literatura como recurso de valorização do país], exprimindo-o todavia de maneira bastante diversa, graças a dois fatores novos: a Independência política e o Romantismo, desenvolvido este a exemplo dos países de onde nos vem influxo de civilização. De tal forma, que o movimento ideologicamente muito coerente da nossa formação literária se viu fraturado a certa altura, no tocante à expressão, surgindo novos gêneros, novas concepções formais; e, no tocante aos temas, a disposição para exprimir outros aspectos da realidade, tanto individual quanto social e natural. Como as formas e temas tradicionais já se iam revelando insuficientes para traduzir os modernos pontos de vista, foi uma fratura salutar, que permitiu sensível desafogo, devido à substituição, ou quando menos reajuste dos instrumentos velhos, com evidente benefício da expressão. Isto compensou largamente os prejuízos, uma vez que seria impossível guardar as vantagens do universalismo e do equilíbrio clássico, sem asfixiar ao mesmo tempo a manifestação do

espírito novo na pátria nova. Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente.⁶

Nos comentários que anunciam e finalizam a longa citação, transcrita por Candido, do ensaio de Macedo Soares, de 1857, onde mais uma sensibilidade romântica tenta definir o que se poderia compreender por literatura nacional, explicita-se a ênfase dada por Candido às demandas decorridas da Independência. Neles, ainda, mais uma vez, vemos confirmada a secundarização ou a posição de exterioridade atribuída ao Romantismo na definição do novo momento. Uma leitura atenta pode também comprovar o silêncio existente em relação à filosofia da arte romântica, sobretudo no que se refere à ênfase nela dada à individualidade e às particularidades culturais como constelação de valores, propulsoras da vontade criativa. É a Independência que favorece necessariamente a disposição de dotar o Brasil de uma literatura, que, sendo nacional, seria paralela às literaturas européias, e assim equivalente a essas.

Assim como a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a Independência desenvolveu nela, no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma 'literatura nacional'.

[...] É o caso de um ensaio de Macedo Soares, lamentando que os escritores não se esforçassem por dar à nossa literatura uma categoria equivalente às européias. 'Entretanto – ajunta – não se carece de muito: inteligência culta, imaginação viva, sentimento e linguagem expressiva, eis os requisitos subjetivos do poeta; tradições, religião, costumes, instituições, história, natureza, eis, os materiais'. As nossas tradições são 'dúpliques', devendo o poeta, se quiser ser nacional,

⁶ Idem, p. 9.

harmonizar as indígenas com as portuguesas. ‘Os costumes são, se assim me posso exprimir, a cor local da sociedade, o espírito do século. Seu caráter fixa-se mais ou menos segundo as crenças, as tradições e as instituições de um povo. Eles devem transparecer em toda a poesia nacional, para que o poeta seja compreendido pelos seus concidadãos’. ‘Quanto à natureza, considerada como elemento da nacionalidade da literatura, onde ir buscá-la mais cheia de vida, beleza e poesia [...] do que sob os trópicos?’. ‘Se nossas instituições não nos são inteiramente peculiares, se nossa história não tem essa pompa das páginas de meia-idade, temos ao menos instituições e histórias nossas’. ‘Em suma: despir andrajos e falsos atavios, compreender a natureza, compenetrar-se do espírito da religião, das leis e da história dar vida às reminiscências do passado; eis a tarefa do poeta, eis os requisitos da nacionalidade da literatura.’

Como se vê, é um levantamento bem compreensivo, feito já no auge do Romantismo e tendo por mola o patriotismo, que se aponta ao escritor como estímulo e dever. [...] Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição do progresso. Construir uma ‘literatura nacional’ é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha.⁷

O empenho de Candido é tal, na perspectiva de comprovar a relação de exterioridade do Romantismo nas suas formulações originárias com a nova sensibilidade criada pela Independência Política do Brasil, que ele chega a anunciar a possibilidade do processo ter se absterido de formas românticas para a individuação demandada naquele momento, supondo a geração de um “particularismo literário” quase absoluto:

⁷ Idem, p.9-10.

Teoricamente, o nacionalismo independe do Romantismo, embora tenha encontrado nele o aliado decisivo. Podemos mesmo supor, para argumentar, formas não-românticas em que se teria desenvolvido. Há com efeito na literatura uma aspiração nacional, definida claramente a partir da Independência e precedendo o movimento romântico.⁸

No entanto, dado que a apropriação do Romantismo nas suas formulações originárias para a constituição de “uma das fases culminantes de particularismo literário” não pode ser negada, o ato de Candido de admiti-la é acompanhado de um expediente inquietante. Ao qualificar tal apropriação, o crítico abertamente instrui o leitor numa direção muito particular:

Com isto já é possível indicar os elementos que integram a renovação literária designada genericamente por Romantismo – nome adequado e insubstituível, que não deve porém levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui **ramificação cheia de peculiaridades**. Tendo-se originado de uma convergência de fatores locais e **sugestões externas**, é ao mesmo tempo nacional e universal. O seu interesse maior, do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na **felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais**, resultando um movimento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais brasileiro, mais autêntico.⁹ (grifos meus)

Pode-se verificar nesse trecho “instrutor” que aquilo que antes fora indicado como segundo fator, também definidor do novo momento de formação de nossa literatura, recebe então outro qualificativo. Trata-se agora de “sugestões”. Por muito pouco não se atribuiu a participação do Romantismo no

⁸ Idem, p. 14.

⁹ Idem, *ibidem*.

dialético processo de constituição da literatura nacional a obra do acaso. Como o próprio trecho indica, foi uma “felicidade” que “sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais”. Quase se pode ouvir, a partir disso, que foi uma “felicidade” o fato de formas externas, adequadas à substância particular, terem sido geradas. Essa inferência não se desmente com esta outra passagem:

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular. Veremos [...] que tais necessidades de individuação nacional **iam bem** com as peculiaridades da estética romântica.¹⁰ (grifos meus)

De mais a mais, qual a pertinência ou sentido do qualificativo “ramificação cheia de peculiaridades” associado por Candido à experiência romântica no Brasil, quando “peculiaridade” é uma noção central ao Romantismo nas suas formulações originárias na Europa? Ainda mais, quando se sabe de antemão, como bem sintetizou Karin Volobuef, em *Frestas e Arestas*, que o romantismo além de defender a liberação dos sentimentos, das aspirações pessoais, das tendências específicas de cada subjetividade contra a imposição de designios supra-individuais desenvolveu uma enorme gama de tendências que se ramificaram nas mais variadas direções do espírito humano.¹¹

Vale destacar que o Romantismo, como ainda o explica Volobuef, ao adotar como propósito básico uma busca por caminhos inexplorados, manteve-se distante de qualquer dogmatismo restritivo e determinação de diretrizes, orientando toda experiência estética que com ele se associasse a encetar-se como manifestação do múltiplo e do peculiar; sob pena de se assim não fosse,

¹⁰ Idem, p.15.

¹¹ Volobuef, Karin, *Frestas e Arestas – A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. Assis: Editora da Unesp, 1999; para citação p.12.

não se caracterizar enquanto romântica. O que identifica e distingue uma experiência estética romântica nunca foi “a referência a um ideário fixo e imutável, mas simplesmente o desejo de realizar algo novo, diferente, original [...]”. Nesse sentido, não apenas cada indivíduo procurou em si mesmo o gérmen daquilo que poderia criar, como também cada nação que acolheu o espírito romântico seguiu caminho próprio.”¹²

Nessa perspectiva, se faz importante retomar com Owen Aldridge, os propósitos de Friedrich Schlegel, em 1798¹³, ao incorporar o cosmopolitismo em seu conceito de *Universalpoesie*, buscando com isso combater o único e o exemplar, e atribuindo à poesia romântica a qualidade de receptáculo capaz de abarcar toda a multiplicidade do universo.

Nas suas palavras, ‘a poesia romântica é uma poesia universal progressiva’. Universal, no conceito de Schlegel, não possui o significado de uniforme, isto é, que exprime atitudes sentidas por todos ou exerce um apelo tão abrangente a ponto de provocar resposta por parte de todos. Possui, antes, o sentido de um objeto de estudo abrangente que abarque virtualmente todos os aspectos da experiência humana. O poeta ou romancista, em outras palavras, não deve excluir

¹² Idem, p.13. Ao se projetar essa “busca pela peculiaridade”, central ao romantismo, em pressuposto analítico para a abordagem das variadas experiências do movimento, pode-se admitir, como o faz Karin Volobuef, *Frestas e Arestas*, *op.cit.*, a noção de “maleabilidade”, como uma marca indelével de toda experiência romântica. Essa noção, longe de perfazer um ideal fixo, permitiu que germinassem e se expandissem as características individuais e nacionais específicas. Volobuef, tendo como referência essa “maleabilidade”, compara essa expansão de características individuais e nacionais no romantismo brasileiro e alemão. *Frestas e Arestas*, embora não caia na lógica de procurar o que teria sido exportado de um país para o outro, também não se propõe a avaliar a comunicabilidade existente entre uma experiência e outra, traço tão característico e nada desprezível de toda troca cultural. O estudo comparativo de Volobuef enfatiza a prosa de ficção romântica a partir da seguinte justificativa: “no Brasil, a poesia já costuma ser a eleita privilegiada da maioria dos trabalhos sobre esse movimento, restando à prosa o mero papel de coadjuvante. E nada mais injusto do que relegá-la a segundo plano, já que ocupou um lugar de grande importância nos dois romantismos que iremos analisar: na Alemanha, o romance e o conto foram os gêneros de primeira instância durante esse período; no Brasil, a escola romântica prova ser o verdadeiro berço dessas duas formas literárias.” (p.13).

¹³ Trata-se especificamente do fragmento 116, publicado no primeiro volume da revista *Athenäum*. Cf. a publicação brasileira desse fragmento, em Chiampi, Irlema (coord.), “Friedrich Schlegel”, *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp.35-44; o fragmento 116 encontra-se nas pp.39-40.

de sua obra qualquer nuance dos personagens ou emoção que desperte seu interesse.¹⁴

É intrigante como a evidente ressonância dos preceitos centrais do Romantismo, sobre o chamado novo momento de nossa formação literária, não recebeu de *Formação...* uma investigação verticalizada, nem tampouco estímulo para que tal tarefa fosse executada. Num sub-tópico específico, intitulado “Grupo em Paris”, dedicado à recepção dos brasileiros aos ideais românticos, quando de sua formação na Europa, Candido atesta a inexistência de investigação que leve ao desvendamento dessa recepção.

Como ainda não se fez uma pesquisa sistemática sobre a estadia daquele grupo na Europa, é impossível acompanhar a marcha da sua adesão ao Romantismo. Sabemos que Porto Alegre foi talvez o primeiro a ter alguns vislumbres, através de Garrett, que conheceu e freqüentou em Paris no ano de 1832, dele recebendo uma espécie de revelação, que transmitiria ao amigo Magalhães [Domingos José Gonçalves de Magalhães], chegado no ano seguinte.¹⁵

À primeira vista, essa informação poderia ser tomada como queixa, não fosse, todavia, o desfecho dado pelo crítico ao sub-tópico quando ele próprio parece esquivar-se de explorar os momentos iniciais da adesão ao Romantismo. Ao apresentar a resposta de Gonçalves de Magalhães sobre a possibilidade efetiva da existência de uma literatura nacional, sustentada que era, para esse romântico, na relação causal antevista entre meio e literatura, Candido, de forma sucinta, como que opera no mesmo diapasão de sua fonte, apresenta as conexões com as formas originárias do Romantismo como se elas fossem imediatas ao leitor, como se até mesmo fosse desnecessário ou pouco importante explicitá-las. Se para Magalhães é desnecessário demonstrar a

¹⁴ “Propósito e Perspectivas da Literatura Comparada”. In Coutinho, Eduardo F. e Carvalhal, Tânia Franco (orgs.), *Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 255-259; para a citação p.256. Texto originalmente publicado em 1969.

verdade da relação causal entre meio e literatura, desnecessário, também, parece ser para Candido demonstrar os modos de apropriação dos românticos brasileiros das proposições chaves do Romantismo na Alemanha e França:

Inspirado o jovem autor de *Suspiros Poéticos* perguntava com ênfase, para logo propor a resposta, dentro das idéias de ligação causal entre o meio e a literatura, acentuando as forças sugestivas da natureza e do índio: ‘Pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas e ter uma poesia própria? Os seus indígenas cultivaram porventura a poesia? Tão geralmente conhecida é hoje essa verdade, que a disposição e caráter de um país grande influência exerce sobre o físico e o moral dos seus habitantes, que a damos como um princípio, e cremos inútil insistir em demonstrá-lo com argumentos e fatos por tantos naturalistas e filósofos apresentados’. Estava lançada a cartada, fundindo mediocre, mas fecundamente, para uso nosso, o complexo Schlegel – Staël - Humboldt – Chateaubriand - Denis.¹⁶

Muito embora Candido retome o tema ao finalizar a obra, como ainda veremos, parece-nos que os modos de registro adotados por ele para as conexões dos brasileiros com o Romantismo não são gratuitos. Eles corroboram a suspeita de que na caracterização do romantismo brasileiro, efetuada em *Formação...*, há uma visível “preferência de abordagem”. Anunciado como síntese especial da dialética entre o local e o cosmopolitismo, o movimento romântico recebeu, da pena de Candido, efetivamente, o seguinte desenho: elementos externos, cosmopolitas, estrangeiros, operando como sugestões a serviço ou em função dos fatores internos, das demandas locais, ou da “manifestação do espírito novo na pátria nova”, perfazendo uma relação de exterioridade ou uma secundarização dos primeiros para com os últimos.

Desse modo, cabe perguntar: o que comanda, na caracterização promovida por Candido do “segundo momento decisivo de nossa formação literária”, a

¹⁵ Candido, Antonio, *Formação...*, *op. cit.*, p. 12.

atribuição ao Romantismo de um papel secundário ou de uma relação de exterioridade?

Não cremos que a resposta se assente no fato do crítico, porque estudou uma formação nacional, constituir-se nacionalista, e, como tal, operar, na caracterização da experiência romântica brasileira, como se ela fosse um momento particular de materialização de “um ideal metafísico de entificação do nacional”¹⁷. Termos com os quais, inclusive, Roberto Schwarz traduziu e condenou a crítica de Haroldo de Campos para a obra *Formação...*:

[...] Haroldo de Campos supõe que o autor, porque estudou uma formação nacional, é nacionalista, obedecendo a ‘um ideal metafísico de entificação do nacional’. Por isso mesmo seria prisioneiro das ilusões da origem e da evolução linear, que segundo a filosofia de Jacques Derrida acompanham a posição mencionada.¹⁸

De outro modo, a resposta estaria incompleta se apenas corroborássemos as suspeitas de Valentim Faccioli, para quem o modo de consideração dos elementos cosmopolitas adotado por Candido se nutre dos quadrantes de leitura que enformavam a sua geração ou o seu tempo – a delegação às artes ou às manifestações culturais brasileiras a tarefa de compensar a condição de país dependente e periférico assumida pelo Brasil no mercado mundial.

O objeto de Faccioli para testar seus juízos sobre nosso maior crítico é a opinião de Candido sobre as relações entre o surrealismo e a literatura brasileira, em especial sobre uma expressão dessa relação - o romance *O Agressor*, de Rosário Fusco. Na opinião de Candido sobre o romance explicitam-se claramente dois aspectos: a referência adotada para a criação literária no

¹⁶ Idem, p.13.

¹⁷ Schwarz, Roberto, “Os Sete Fôlegos de um Livro”. In Aguiar, Flávio (org.), *Antonio Candido – Pensamento e Militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 82-95, para a citação p.88.

¹⁸ Idem, pp. 87-88.

Brasil e a tarefa que se lhe atribui em relação a uma identidade do país já admitida.

O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês encontramos-lo, nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. [...] No livro do sr. Rosário Fusco não encontro esse processo de assimilação, mas sim um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para a terra pátria.[...]. [...] exercício, variação que não se apresenta integrada na nossa experiência brasileira. Superfetação, numa palavra. Isso me parece claro porque a atitude intelectual do sr. Rosário Fusco, nesse livro, é das tais que não levam à criação verdadeira porque não representam uma problemática vital para a inteligência brasileira. No Brasil, o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser entendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura [...].¹⁹

A propósito dessa questão, vejamos, então, o juízo de Faccioli:

[...] não está embutida aí uma perspectiva ilustrada, um ponto de vista nacional e, disfarçadamente talvez, nacionalista, aliás, imediatamente tributário e herdeiro da posição e da postura de Mário de Andrade.

[...] não estaria embutida aí a concepção formulada plenamente, mais tarde, da dialética ordem *versus* desordem, categorias, em todo o caso, estranhas à tradição da dialética hegeliana marxista, mas aparentemente apropriadas a uma leitura do Brasil enquanto país dependente e periférico, cuja arte, cuja cultura, sempre oscilaram,

¹⁹ Citado por Faccioli, Valentim em “O Ensaio de Antonio Candido”. In Aguiar, Flávio, Meihy, José Carlos Sebe Bom e Vasconcelos, Sandra Guardini T. (orgs.) *Gêneros de Fronteira: Cruzamento entre o Histórico e o Literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 78-84; para citação pp. 82-83.

como diz Candido, entre o localismo e o cosmopolitismo, explicação que, afinal, parece implicar não apenas as artes e a cultura letrada como a própria inserção do país no mercado mundial e, portanto, na divisão internacional do capital e do trabalho.²⁰

Sem desconsiderar as suspeitas de Faccioli, muito ao contrário, buscando desdobrá-las ou prolongá-las a partir de onde se interrompem, intentamos averiguar como o quadrante de leitura da geração de Candido enformou a leitura do crítico da experiência romântica. Além disso, e num sentido inverso, buscamos também avaliar em que medida esse próprio quadrante, por sua vez, não é tributário das formas de adesão dos românticos brasileiros ao Romantismo nas suas formulações originárias. O esquema pressuposto em *Formação...* parece apresentar indícios suficientes para uma exploração nessa direção.

Na leitura que promove da experiência romântica ou na forma de considerar os elementos cosmopolitas, na particular dialética entre o local e o cosmopolitismo reservada aos românticos brasileiros, julgamos que Candido aprisionou-se nos modos de adesão desses aos ideais românticos na sua origem.

Que formas efetivas de adesão são essas, das quais Candido se mantém prisioneiro? Julgamos, fundamentalmente, que elas dizem respeito ao modo como os românticos no Brasil conceberam a relação entre o particular e o universal. Mais precisamente, a compreensão que tiveram de que a afirmação do particular configurava-se em divisa para o universal, ou condição para participação neste. Se não se pode dizer que essa proposição difere diametralmente do que foi postulado pelo Romantismo, pode-se dizer que ela revela uma certa distância dos brasileiros da grande complexidade que envolveu o tema no Romantismo, ou, talvez, por outro lado, uma particular leitura dele. A fim de explicitar melhor as implicações dessa apropriação

²⁰ Faccioli, Valentim, "O Ensaio de Antonio Candido", *op. cit.*, p. 83.

efetuada pelos brasileiros, e suas implicações na contração da fórmula por Candido, faz-se necessário reconstituir a relação particular e universal tal como formulada no movimento europeu.

O romantismo e a relação entre o particular e o universal

Se uma biografia visa ao geral, ela é um fragmento histórico. Se ela se concentra em caracterizar a individualidade, ela é um documento ou uma obra de arte de viver. ²¹

F. Schlegel

Na tentativa de reconstituir a relação entre o particular e o universal formulada pelo Romantismo, faz-se necessário recuperar as conexões do movimento com outras duas importantes noções ou processos correspondentes: modernidade e historicismo.

Para a primeira dessas conexões – com a modernidade –, vale, de imediato, acompanhar os argumentos de Michael Löwy, para quem o romantismo padece de um caráter aparentemente indecifrável, por duas razões ²². Primeiro, porque não só escritores, poetas e artistas, mas também ideólogos políticos, filósofos, teólogos, historiadores, e, até mesmo, economistas, se autodenominaram ou foram reconhecidos como românticos; o que correspondeu a manifestações nas mais variadas esferas da vida cultural. Segundo, porque muitas dessas manifestações podem alternadamente ser consideradas revolucionárias e contra-revolucionárias, individualistas e comunitárias, realistas e fantásticas, retrógradas e utopistas, revoltadas e melancólicas, democráticas e

²¹ “Fragmento 225” . In Chiampì, Irlema (coord.), *Os Fundadores da Modernidade*, op. cit., p.42.

aristocráticas, republicanas e monarquistas e, ainda, segundo o autor, cosmopolitas e nacionalistas. O “aparentemente indecifrável”, adotado por Löwy, ganha explicação quando, das inúmeras variações ou dissonâncias do movimento, ele depreende um aspecto comum. De que aspecto se trata exatamente?

Desprezando as formas de abordagem do romantismo tanto na esfera estritamente literária quanto na esfera estritamente política, que buscam suplantar a variedade do movimento, tentando reduzi-lo a denominadores comuns por meio de listas infundáveis e variáveis de temas ideológicos, Löwy empresta a Lucien Goldmann o conceito de visão de mundo – *Weltanschauung* -, e inspira-se nas análises de Györky Lukács, que liga explicitamente o Romantismo com a oposição ao capitalismo, na fórmula *romantischer Antikapitalismus*.

Por visão de mundo, Löwy compreende uma estrutura mental coletiva, como totalidade coerente, organizada em torno de um eixo. O eixo central dessa estrutura identificada sob a rubrica de Romantismo, e do qual dependem todos os outros elementos, “é uma contradição, ou oposição, entre dois sistemas de valor: os do romantismo e os da realidade social dita ‘moderna’.”²³ Nesse sentido, para o autor, o romantismo, como visão de mundo, constitui-se uma forma específica de crítica da ‘modernidade’, compreendendo, assim, invariavelmente, manifestações que vão na sua contramão.

Mas o que efetivamente Löwy compreende por modernidade? Trata-se da civilização engendrada pela revolução industrial, pela generalização da economia de mercado, e pelos fenômenos que lhe são integralmente ligados: o espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental

²² *Revolta e Melancolia – O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, especialmente p.9.

²³ Idem, p.35.

e a dominação burocrática.²⁴ É em relação a essa realidade ou nova realidade que se revoltam ou se melancolizam os românticos.

O romantismo surge de uma oposição a essa realidade capitalista/moderna – designada, por vezes, na linguagem romântica como a **‘realidade’ sem mais**. No dicionário dos irmãos Grimm, *romantisch* define-se, em parte, como ‘pertencente ao mundo da poesia... por oposição à realidade prosaica’; e, para Chateaubriand e Musset, a superabundância de sentimentos contrasta com **o ‘vazio’ desolador do real**. Segundo a fórmula do jovem Lukács de *Teoria do romance*, o ‘romantismo da desilusão’ é caracterizado por uma inadequação da alma à realidade: ‘a alma é mais ampla e vasta do que todos os destinos que a vida esteja em condições de lhe oferecer.’²⁵ (grifos meus)

Vale notar, a propósito dessa “realidade sem mais”, que desencantava os românticos, dois aspectos importantes: o primeiro é que ela recebeu na Inglaterra e, em especial, na Alemanha um qualificativo no mínimo inquietante – “civilização” -, em oposição franca a outro - “cultura”.²⁶ O segundo é que o desencantamento provocado por aquilo que é novo nessa realidade social, e identificado com a civilização, produz na sensibilidade romântica um sentimento de exílio ou de carência de lar.²⁷

Esses dois aspectos, quais sejam, a identificação da “realidade que desencanta” com a idéia de civilização e o sentimento de exílio em relação a essa realidade, remete diretamente para a segunda conexão importante estabelecida pelo romantismo com outra formulação – o historicismo.

²⁴ Sobre a revolta romântica contra essas características da vida moderna, conferir especialmente as pp.33-36, onde, inclusive, o autor credita a Max Weber a explicitação dessas características.

²⁵ Löwy, Michael, *Revolta e Melancolia*, op. cit., pp.36-37.

²⁶ Idem, p.37.

²⁷ Idem, p.40.

A fim de explorar essa conexão com o historicismo, vale a pena recuperar o movimento do conceito de romantismo no âmbito da história literária. Apesar de também nesse âmbito o conceito padecer de um grau de indeterminação e confusão agudo, fazendo crer até mesmo que tal traço seja inerente ao próprio fenômeno, não se pode questionar que em pelo menos um aspecto haja acordo. Trata-se, inegavelmente, da ruptura estabelecida pelo movimento romântico com a tipologia platônica das formas, e, sobretudo, aristotélica, que servia até então de moldura para as regras de execução e para o julgamento das obras de arte. Opondo-se a toda e qualquer restrição ao livre jogo da fantasia e do intelecto, como bem sintetiza Seligmann-Silva, o romantismo fez cair por terra “a relação modelo-imitação que caracterizava a ligação entre o passado ‘clássico’ e o presente.”²⁸

Em um texto de 1833, Goethe explicita o sentido dessa ruptura. Embora “Aos Jovens Poetas” inclua-se num momento da produção intelectual do poeta considerado de amadurecimento em direção a um classicismo sem tensão, já bastante distante do tempestuoso *Sturm und Drang*, é possível, a partir dele, dimensionar as novas referências adotadas pelos românticos para a produção poética. Fazendo uma espécie de avaliação do significado de sua obra, Goethe afirma:

Nosso mestre é alguém cuja instrução nos exercita constantemente numa arte, e a quem, à medida que a prática se desenvolve, comunicamos gradualmente os fundamentos segundo os quais tentamos alcançar com mais segurança o objetivo ansiado.

Nesse sentido, nunca fui mestre de ninguém. Mas, se devo dizer o que me tornei para os alemães em geral, especialmente para os jovens poetas, então posso me nomear o seu *libertador*.²⁹

²⁸ Seligmann-Silva, “Arte, Crítica e Crítica como Arte – Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”. In *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, n.20, São Paulo, 1993, pp.115-136; para a citação p.116.

²⁹ Goethe, J.W., “Aos Jovens Poetas”. In *Escritos sobre Literatura*. Rio de Janeiro: 7 letras, pp. 9-13; para citação p.9, (texto datado originalmente de 1833).

Ao considerar-se libertador dos jovens poetas, Goethe se referia ao fato de ter sido identificado com a aposta de que o homem precisa “viver de dentro para fora”, fazendo emergir o seu indivíduo. Dessa postura, surgiu uma poesia da natureza, única forma de conquistar a originalidade. E, para tanto, Goethe recomendava um único princípio – conhecer a si mesmo e julgar a si mesmo, pois que não haveria outro parâmetro ou norma além disso.

A par com essas novas referências para a criação artística tem-se, numa teorização proposta por F. Schlegel, o conceito de “crítica de arte” no romantismo. Quem o explica é Walter Benjamin, em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*:

[...] o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes, ele possibilitou isso, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. Ele o fez [...] com uma [...] teoria própria da arte: como um médium-de-reflexão, e da obra: como um centro de reflexão. Desta maneira, ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo.³⁰

Considerando essa ruptura com o referencial crítico clássico, produzida pelo romantismo, em torno da qual se afirma um consenso sobre o conceito na historiografia literária, poderíamos indagar: pode-se, tendo em mente essa ruptura, tributar ao romantismo a fundamentação da modernidade a partir de si própria, uma vez que sua autocrítica deveria se efetuar sem apoios fora dela mesma?

³⁰ Benjamin, Walter, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, pp.79-80 [Tese de doutorado apresentada em 1919].

A resposta é afirmativa, se tivermos em mente os poetas filósofos, da primeira geração de românticos alemães, centrada em Jena ³¹, que teorizaram a nova poética e a nova visão de mundo, sobretudo Novalis e F. Schlegel. Como lembra Jürgen Habermas em *O Discurso Filosófico da Modernidade*, foi exatamente no domínio da crítica estética que essa questão da fundamentação da modernidade a partir de si mesma teve início. ³²

Essa ruptura romântica com os critérios clássicos como referenciais para a modernidade não pode, todavia, fazer supor que, no âmbito do movimento, ela se assente na compreensão de que os tempos modernos demandem referências próprias porque se configurem um lugar privilegiado a partir do qual se pode considerar a história como um todo, ajuizar o passado, e romper com ele. Para os românticos, os tempos presentes ou modernos não se elevam à condição de superiores na sua capacidade de construir a autonomia, o progresso e a felicidade da humanidade. Conforme explicitou Irleamar Chiampi, os poetas fundadores, para serem modernos, tiveram que ser antimodernos. A modernidade estética “surge como conflito entre a razão liberadora do imaginário e a razão instrumental do universo capitalista.” ³³

Essa compreensão dos tempos modernos como um lugar privilegiado a partir do qual se pode considerar a história como um todo, superior em relação ao passado, aberto ao futuro, e radicalmente diferente de tudo o que passou, graças a sua autoconsciência histórica, é referida a Hegel. Segundo Habermas, foi Hegel quem começou a utilizar o conceito de modernidade como conceito epocal. Para Hegel, a descoberta do Novo Mundo, o Renascimento e a Reforma

³¹ Segundo Karin Volobuef, o romantismo habitualmente é subdividido em grupos, denominados de acordo com o nome da cidade que os abrigava. O grupo de Jena, surgido em 1799, era integrado por Ludwig Tieck, autor de importante volume, em 1797, intitulado *Volksmärchen* (Contos de Fadas Populares), Wilhelm Heinrich Wackenroder, Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), e os irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Cf. *Frestas e Arestas*, op. cit., pp.36-37. Atribui-se a esse grupo, identificado, também, como “poetas pensadores” ou “filósofos poetas”, a reflexão teórica sobre o conceito de “crítica de arte”, de “idéia de arte” e de “obra de arte”, decisiva ao movimento.

³² Habermas, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p. 19.

³³ Chiampi, Irleamar (coord.), *Os Fundadores da Modernidade*, op. cit., p.15.

constituíram-se grandes acontecimentos demarcadores de uma transição epocal entre a Idade Moderna e a Idade Média. A noção de idade moderna só tomou forma depois que as expressões ‘novos tempos’ ou ‘tempos modernos’ perderam o seu significado meramente cronológico, para significar uma época radicalmente nova.

Enquanto no Ocidente cristão os ‘novos tempos’ designaram o tempo ainda para vir que se abriria ao homem só após o Juízo Final – e é ainda assim na ‘Filosofia das Idades do Mundo’ de Schelling – o conceito profano de idade moderna exprime a convicção de que o futuro já começou, significa a época que vive dirigida para o futuro, a qual se abriu ao novo que há de vir.

[...] O espírito da época [Zeitgeist], um dos novos termos que inspiraram Hegel, caracteriza o presente como uma transição que se consome na consciência da aceleração e na expectativa do que há de diferente no futuro: ‘Não é difícil’, escreve Hegel no prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, ‘ver que o nosso tempo é um tempo de nascimento e de passagem para um novo período. O espírito rompeu com o que era até agora o mundo da sua existência e representação e está a ponto de o afundar no passado, está a operar a sua transfiguração...A frivolidade e o tédio que vão minando o que ainda existe, o vago pressentimento de um desconhecido são prenúncios de que se prepara algo de diferente’. ³⁴

É Hegel, portanto, que estabelece a associação entre modernidade estética e modernidade como conceito epocal enquanto algo fenomenalmente único, definindo a compreensão dos tempos modernos como a experiência do radicalmente novo e superior.

Não é dessa forma, todavia, que a questão dos “tempos modernos” se colocam tanto para o Romantismo, quanto para o Iluminismo.

³⁴ Habermas, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, op.cit., pp.17-18.

Embora, no pensamento Iluminista, afigure-se a pressuposição do presente como lugar privilegiado em relação ao passado, não se gera aí uma ruptura com os ideais clássicos.

Conforme explicita Isaiah Berlin, os *philosophes* franceses sustentavam que o homem, como parte da própria natureza, era ele próprio portador de uma natureza tão invariável quanto o universo newtoniano. Se costumes, estilos e gostos adotados pelos homens podiam variar no tempo e espaço, as paixões que os moviam eram sempre as mesmas. Sendo real somente o geral e universal, o verdadeiro configurava-se como somente “aquilo que qualquer observador racional, em qualquer época, em qualquer lugar, pode, em princípio, descobrir” por meio de métodos racionais. Para os *philosophes*, quando a verdadeira natureza do homem fosse discernida por meio desses métodos, os problemas sociais e individuais poderiam ser resolvidos do mesmo modo como foram resolvidos com sucesso os problemas da física.³⁵

É na crença inabalável no progresso da razão e da racionalidade, que o pensamento iluminista baseia a percepção do tempo presente como superior ao antigo. Essa superioridade é admitida a partir da combinação do conceito aristotélico de perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da Natureza.³⁶ Quanto aos valores e ideais em vigor nesses tempos modernos, por decorrência, temos que para um *philosophe* como Voltaire, por exemplo, eram praticamente idênticos aos de outras exceções iluminadas, como a Atenas Clássica, a Florença do Renascimento, a França do *Grand Siècle*³⁷. No plano da arte, em correlação com essa perspectiva, não se havia que individualizar ou diferenciar. Como sintetiza Anatol Rosenfeld, o propósito era chegar ao geral e típico da natureza humana. Na pintura e na escultura, a busca é pelo universal. A literatura devia “esquivar-se de descer a

³⁵ Berlin, Isaiah, *Limites da Utopia – Capítulos da História das Idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.69.

³⁶ Habermas, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, op.cit., p. 19.

³⁷ Berlin, Isaiah, *Limites da Utopia – Capítulo da História das Idéias*, op. cit., p.20.

distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, o que se deve tentar fixar é o universalmente humano.”³⁸

Exemplo disso são as afirmações de Joshua Reynolds nas suas conferências sobre o grande estilo. Recuperadas por Isaiah Berlin, elas enfatizam, por exemplo, que ao se pintar um rei, o artista deve guiar-se pelo conceito de realeza:

Davi, o rei de Israel, pode ter sido na vida real um homem de baixa estatura e com alguns defeitos físicos. Mas não deve ser pintado assim, pois é um rei. Portanto, deve ser pintado como um personagem real; e a realeza é um atributo eterno, imutável, unitário e igualmente acessível à visão de todos os homens, de todas as épocas, de todos os lugares; sendo uma espécie de ‘idéia’ platônica, fora do alcance do olhar empírico, ela não se altera com a passagem do tempo, não modifica sua aparência, e a tarefa do pintor ou do escultor é penetrar através do véu da aparência, compreender a essência da realeza pura e registrá-la na tela, no mármore, na madeira ou em qualquer outro material escolhido pelo artista.³⁹

A crítica de arte orientada pelo Iluminismo, por sua vez, afirmava-se como exercício comparativo prolongado da antiga querela entre antigos e modernos, donde, naturalmente, sob império geral da razão, os tempos modernos faziam-se vitoriosos. Sendo a “beleza” transcendente, universalmente inteligível e atemporal, o par neoclassicismo e racionalismo abstrato podia sustentar a superioridade, por exemplo, de um Ariosto em relação a Homero.

Sendo todas as grandes culturas da mesma árvore do Iluminismo, os tempos modernos configuravam-se no ápice de um único movimento

³⁸ Rosenfeld, Anatol, “Romantismo e Classicismo” . In J. Guinsburg (org.), *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp.275-294; para a citação p. 263.

³⁹ Berlin, Isaiah, *op.cit.*, pp. 45-46.

progressista, em direção à vitória final da razão, interrompido por períodos de retrocesso ou colapso, mas nunca destruído, sempre revigorado.⁴⁰

De outro modo, no entanto, a perspectiva de ruptura com os valores do passado, colocada em ação pelo romantismo, não se dá em nome da afirmação do presente ou da realidade moderna como superior a qualquer que fosse o passado.

O uso do termo “moderno” pelos poetas fundadores denotava um sentido específico. Conforme assinalou Ruth Röhl, o termo “moderno” era usado para designar as próprias concepções estéticas do movimento e tendências anticlassicistas que se mostravam entre os próprios clássicos desde a Renascença.⁴¹

Se para o romantismo o olhar que focaliza a modernidade não deve ter apoios fora dele mesmo, não é porque o antigo e o moderno fossem elaborados a partir de relações de superioridade ou inferioridade, mas porque o passado e o presente eram elaborados enquanto diferenças.

O que embasa a ruptura estabelecida pelo romantismo com os valores do passado, numa correlação direta da crítica de valores com uma filosofia da história, é a percepção do caráter próprio de cada época histórica. Nos termos propostos por Seligmann-Silva, temos que “o relativismo histórico marcou profundamente a concepção romântica do mundo: cada obra agora passou a ser vista como marcada pela época e local de nascimento, como única.”⁴²

Não obstante as inúmeras periodizações a que a historiografia literária submeteu as manifestações românticas, sobretudo na Alemanha, demarcando várias gerações e circunscrevendo obras, esse “relativismo”, de que fala Seligmann-Silva, parece estar no âmago do movimento. Referido a Johann

⁴⁰ Idem, p.56.

⁴¹ Röhl, Ruth, “Apresentação”. In Chiampì, Irlemar (coord.), *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp.21-25; para a citação p.22.

⁴² “Arte, Crítica e Crítica como Arte – Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”. In *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, n.20, São Paulo, 1993, pp.115-136; para citação p.116.

Gottfried Herder, integrante do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* ⁴³, e emergindo de modo específico nas sucessivas gerações românticas ⁴⁴, esse “relativismo” fundamenta o caráter de autocrítica da modernidade de que se reveste o movimento.

Mas em que consiste exatamente esse “relativismo”?

Tomemos como guia nessa empreitada Isaiah Berlin, que ao dedicar-se durante quarenta anos ao estudo do que ele próprio chamou de “inúmeras idéias referentes às maneiras de se encarar a vida”, investigou o pensamento de Giambattista Vico e Johann G. Herder, aos quais se tributa a fundamentação do historicismo.

Embora a produção de Vico circunscreva-se basicamente à primeira metade do século XVIII, e durante esse mesmo século fora muito pouco lida, sabe-se o quanto sua *Ciência Nova* influenciou a filosofia da história elaborada por Herder. ⁴⁵

⁴³ Movimento liderado por Goethe e Schiller, e integrado por Herder, que vigora aproximadamente de 1770 até meados da década seguinte. Tendo herdado do Iluminismo a valorização da liberdade e autodeterminação do indivíduo, valorizava a subjetividade e genialidade, compreendendo essa última não como qualidade daquele que apresenta dotes excepcionais, mas condição de quem se abandona aos impulsos de sua imaginação, inspiração e criatividade. Cf. sobre esses aspectos do movimento Löwy, Michael, *Revolta e Melancolia: O Romantismo na Contramão da Modernidade*, op. cit., p.33 e Volobuef, Karin, *Frestas e Arestas*, op. cit., p.30. Vale ressaltar que as oposições desse movimento ao Iluminismo e o entendimento que temos da oposição do romantismo à modernidade não tornam relevante a distinção entre romantismo e pré-romantismo. Tanto mais se considerarmos as informações de Benedito Nunes sobre a mudança produzida na segunda metade do século XVIII na concepção de gênio, com a introdução nela de um elemento de transgressão permanente “indo da infringência dos padrões clássicos entre os pré-românticos ingleses à infringência dos padrões sociais de comportamento entre os Stürmer.”. Cf. Nunes, Benedito, “A Visão Romântica”. In Guinsburg, J. (org.), *O Romantismo*. Editora Perspectiva, 2ª ed., 1985, pp. 51-74; para citação p.60.

⁴⁴ Nos românticos de Jena, este relativismo encontrava-se sob tensão. Na geração de Heildelberg, operava como orientação primeira das investigações efetuadas sobre a cultura popular. O grupo de Heildelberg, que contou com a participação dos irmãos Grimm, teve vigência de 1806 a 1808, e, ainda, foi integrado por Clemens Bretano, Achim von Arnim, Bettine von Arnim, Joseph Görres e Joseph von Eichendorff. Sob o impacto da invasão da Prússia pelo exército napoleônico e desiludido quanto “à capacidade de atuação do ‘Eu’ [...] desenvolveu uma ótica menos vinculada aos aspectos subjetivistas. Daí surgiu [...] um interesse pelo passado histórico, pela cultura popular e pela mitologia”. Volobuef, Karin, *Frestas e Arestas*, op. cit., p.38.

⁴⁵ Cf. Bosi, Alfredo, “Vico (1668-1744) Vida e Obra”. In *Vico*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2ª ed., 1979, pp.VI-XXIV, em especial p.XI.

Num artigo intitulado “A Busca do Ideal”, em *Limites da Utopia*, Berlin ao sintetizar o percurso de sua própria carreira intelectual, retoma de modo particular as proposições desses dois pensadores cristãos.

Vejamos, em primeiro lugar, que conceito de cultura fundamenta a percepção que Vico guarda das sociedades humanas, conceito esse fundamental a Herder:

Vico parecia se preocupar com a sucessão das culturas humanas – cada sociedade, para ele, tinha sua própria visão da realidade, do mundo em que vivia, bem como de si mesma e de suas relações com o próprio passado, com a natureza, com aquilo pelo que lutava. Essa visão de uma sociedade é composta de tudo aquilo que seus membros fazem, pensam e sentem – expresso e incorporado nos tipos de palavras, nas formas de linguagem que empregam, nas imagens, metáforas, formas de culto, nas instituições assim engendradas, o que capta e expressa sua imagem da realidade e do lugar que nela ocupam. Essas visões diferem a cada sucessiva totalidade social – cada uma com seus próprios pendores, valores, formas de criação, **incomensuráveis entre si: cada uma delas deve ser entendida segundo seus próprios termos** [...]. ⁴⁶ (grifos meus)

Sendo, para Vico, os valores de uma cultura não apenas meios para se chegar a um fim, como pressupunham os *philosophes*, mas fins em si mesmos, resulta que, para o pensador, as civilizações diferenciam-se de forma profunda e irreconciliável, não possibilitando que os fins, que enformam cada uma delas, sejam combináveis em uma síntese definitiva. ⁴⁷

Os gregos dos tempos homéricos, ensina-nos o mestre Vico, eram cruéis, bárbaros, mesquinhos, opressores em relação aos fracos; mas

⁴⁶ Berlin, Isaiah, *Os Limites da Utopia*, op. cit., p.19.

⁴⁷ Idem, p.20.

criaram a *Ilíada* e a *Odisséia*, algo que não conseguimos realizar em nossos tempos mais esclarecidos. Suas grandes e criativas obras-primas pertencem a eles, e, à medida que muda a visão do mundo, também desaparece a possibilidade desse tipo de criação. Nós, por nosso lado, temos nossas ciências, nossos pensadores, nossos poetas, mas não existe uma escala ascendente dos antigos até os modernos. [...] Os valores dessas culturas são diferentes e não necessariamente compatíveis entre si.[...] Para Vico, existe uma pluralidade de civilizações [...], cada uma com seu próprio padrão único.⁴⁸

Se Vico imaginou a história como uma sucessão de civilizações, e reconheceu para cada uma delas um padrão próprio, Herder, por sua vez, comparou as culturas nacionais de muitos países e períodos, afirmando que cada sociedade possuía um centro gravitacional próprio, diferente de todas as outras culturas.

[...] cada sociedade humana, cada povo, na verdade cada época e civilização, possui seus próprios e singulares ideais, padrões, modos de vida, de pensamento e ação. Não existem verdades imutáveis, universais e eternas, nem critérios de avaliação pelos quais diferentes culturas e nações possam ser classificadas em uma ordem única de excelência [...]. Toda sociedade, toda época, tem seus próprios horizontes culturais. Toda nação possui seu próprio centro de gravidade moral, que se diferencia de todos os outros: e é nisso e apenas nisso que reside a felicidade que dela emana – no desenvolvimento de suas próprias necessidades nacionais, de seu caráter singular.⁴⁹

A idéia de que cada cultura era um produto histórico único e irreduzível a quaisquer formulações generalizadoras é uma afronta ao racionalismo do

⁴⁸ Idem, pp.19-20.

século XVIII, e em especial, à idéia que o preside – a existência de uma natureza humana enquanto substrato comum indiferenciado no tempo e no espaço.⁵⁰ A postura “relativista” que se desdobra do historicismo era algo impensável aos *philosophes*. A distância e incompatibilidade desses últimos em relação a essa perspectiva é ainda demonstrada por Berlin:

Tampouco constituía uma forma de relativismo as especulações de Diderot quanto à maneira pela qual o mundo dos cegos e dos surdos se diferencia daquele do homem são; as diferenças de clima, legislação, educação e físico apenas determinam vias diferentes que levam aos mesmos objetivos, estabelecidos pela natureza e pela razão para todos os homens, em todas as partes. Locke, a despeito de sua longa e célebre listagem de sociedades que não desaprovavam o parricídio, o infanticídio, o canibalismo e outras práticas monstruosas, afirmava que ‘as *virtudes* e os *vícios* [...] são em sua maior parte os mesmos em todos os lugares’, visto que são ‘absolutamente necessários para se manter unida a sociedade’, o que se revela uma forma muito forte de utilitarismo. [...] Quando Racine afirma: ‘O gosto de Paris está em conformidade com o de Atenas. Meus espectadores comoveram-se com as mesmas coisas que, em outros tempos, provocaram lágrimas nas classes cultas da Grécia’, ele é repetido por Voltaire e pelo dr. Johnson. Quando as diferenças culturais são eliminadas, o que resta, pelo menos até Burke, é o homem natural de Rousseau. Da mesma forma também existe em todo tipo de homem civilizado o homem natural imutável de Diderot lutando por vir à tona: em todas as partes, ambos estão empenhados em uma guerra civil que é a condição permanente da cultura humana em todos os lugares.⁵¹

⁴⁹ Idem, p.42.

⁵⁰ Sobre a noção de natureza humana que preside o racionalismo abstrato, cf. Wehling, Arno, *A Invenção da História – Estudos sobre o Historicismo*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2001, p. 37.

⁵¹ Berlin, Isaiah, *Limites da Utopia*, op. cit., p.71.

Berlin é recriminado, inclusive por Michael Löwy, por descrever a essência espiritual comum às manifestações românticas exclusivamente pela sua oposição a *Aufklärung*, compreendendo aí a negação ao racionalismo abstrato, aos princípios da universalidade e, também, aos princípios da objetividade. Essa descrição da apreensão de Berlin do romantismo se não é inteiramente questionável, carece de maior precisão pelo menos no que se refere à questão da objetividade, e fundamentalmente a Herder.

Para Berlin, o relativismo de Herder não se refere aos juízos de realidade, que negam a própria possibilidade de conhecimento objetivo dos fatos, ele se refere exclusivamente aos juízos de valores. Sendo assim, esse “relativismo” que enforma o historicismo, não implicando em uma oposição aos princípios da objetividade que fundamentam o Iluminismo, deveria ser denotado como pluralismo, dado que, ao uno suposto pelo Iluminismo, o historicismo opõe o múltiplo. À idéia de natureza humana, o historicismo opõe a multiplicidade de culturas. Contra um universo moral e intelectual únicos postulado pelo Iluminismo, o historicismo afirma a existência de uma variedade de fins criados e perseguidos culturalmente. Se a cada cultura corresponde uma específica constelação ideal de virtudes, o “pluralismo” historicista, ainda nas palavras de Berlin, pode ser traduzido como a convicção de que no “edifício da história humana existem muitas moradas” ⁵².

Já a oposição à crítica de arte, embasada na tipologia platônica e aristotélica das formas, que define a arte como repositório de valores absolutos e imutáveis, como expressões de uma “natureza humana” universalmente inteligível e atemporal, é, por sua vez, efetuada pelos poetas fundadores do romantismo.⁵³

Das formulações desses poetas, embasadas num novo modelo de “natureza humana”, gerado a partir do historicismo, que pressupõe a multiplicidade de culturas, a multiplicidade de ideais de virtudes e, por

⁵² Idem, p.76.

⁵³ Idem, pp 45-46.

decorrência, muitos tipos de perfeição, emerge então um novo conceito de criação artística.

Se para o historicismo os valores éticos não são eternos, imutáveis e apenas revelados por métodos adequados, mas gerados pela criatividade humana, para os poetas fundadores (F.Schlegel, Tieck e Novalis), o artista, por sua vez, não imita ou copia, ele cria, não obedece a regras, as inventa. Como explica Berlin, se os valores não são descobertos, são criados, não são encontrados, mas elaborados por um ato de vontade imaginativa, do mesmo modo são criadas as obras de arte.⁵⁴

A grande questão é: o que determina e instrui essa vontade criativa? Para Berlin, a resposta a essa questão resultou múltipla:

[...] Fichte fala da individualidade, do ego; quase sempre, ele identifica essa individualidade como um espírito universal, infinito e transcendental, do qual o ser humano é apenas uma expressão espaço-temporal e mortal, um centro finito que deriva sua realidade do espírito, com o qual ele busca uma perfeita união. Outros identificam essa individualidade com outro tipo de espírito ou força suprapessoal: a nação, a verdadeira individualidade da qual o ser humano é apenas um elemento; ou, mais uma vez, o povo (Rousseau se aproximou muito disso) ou o Estado (como fez Hegel); ou, então, identificam-na com a cultura, com o *Zeitgeist* (um conceito muito escarnecido por Goethe em seu *Fausto*), ou como uma classe em marcha progressista da história (como em Marx), ou algum tipo, igualmente impalpável, de movimento, força ou grupo. Afirma-se que essa fonte um tanto misteriosa engendra e transforma valores que somos compelidos a seguir porque – na medida em que somos, dentro de nossos melhores ou mais verdadeiros limites, um agente de Deus, da história, do progresso da nação – nós os reconhecemos como nossos. Isso constitui uma ruptura radical com toda a tradição anterior, para a qual o verdadeiro e o belo, o nobre e o

⁵⁴ Idem, 45.

ignóbil, o certo e o errado, o dever, o pecado, o bem supremo eram todos valores inalteráveis, ideais e, como seus opostos, criados eternos e idênticos para todos os homens.⁵⁵

Para os poetas filósofos do Romantismo de primeira hora⁵⁶, a geração de Jena, pode-se inferir que a resposta advém em grande medida de Johann Gottlieb Fichte, para quem o mundo objetivo é produto do espírito, da individualidade, do “eu” como instância suprema.⁵⁷ Essa filiação pode ser atestada no fragmento de número 60 de *As Idéias*, de F. Schlegel:

Precisamente a individualidade é o que há de original e eterno no homem; a personalidade não significa tanto. Exercer, como profissão suprema, a formação e o desenvolvimento da individualidade seria um egoísmo divino.⁵⁸

Outro fragmento da revista *Athenäum*, de número 366, também atesta a filiação: “A compreensão é mecânica, o chiste é químico, o gênio é espírito orgânico.”⁵⁹

A geração de Heidelberg, todavia, exercita a literatura ou pratica a criação artística referenciando-se mais diretamente nos pressupostos historicistas. Em especial no que se refere à compreensão de que os homens são criados por eles próprios, por sua própria tradição, da qual a língua é o principal elemento, responsável pelos seus pensamentos e sentimentos, do que resulta toda sua

⁵⁵ Idem, p.46.

⁵⁶ Nossa referência aqui ao romantismo alemão não se define por compactuarmos com a idéia da germanidade do romantismo. Estamos apenas buscando seguir os pontos de conexão do romantismo brasileiro com o Romantismo europeu nos termos em que o próprio Antonio Candido indica. Vale lembrar que August Wilhelm Schlegel, irmão de F. Schlegel e integrante da geração de Jena, é a primeira figura citada quando o crítico aborda a conexão.

⁵⁷ Röhl, Ruth, “Apresentação”. In Irlemar, Chiampi (coord.), *Os Fundadores da Modernidade*, op. cit., p.22.

⁵⁸ In Chiampi, Irlemar (coord.), *Os Fundadores da Modernidade*, op. cit., p. 43.

⁵⁹ Idem, p.42.

possibilidade criativa. Daí, inclusive, as investigações levadas a cabo por esse grupo sobre a tradição oral e mitológica de seu povo, e sua dedicação à pesquisa histórica e filológica.

Nesse ponto, reencontramos novamente aquele aspecto da oposição romântica à modernidade, destacado por Michael Löwy. Nos referimos especificamente à oposição ao “vazio desolador do real”, identificado com a idéia de “civilização”, ou com os destinos que essa esteja em condições de oferecer, em contraponto à “cultura” compreendida como manancial ou reservatório abundante de sentidos. Essa última ainda é investida daquela condição de refúgio para o auto-exílio que os românticos procuram do real ou do presente desolador com o qual a civilização era identificada.

Vale ressaltar que essa resposta dada pela geração de Heidelberg configura-se em um dos caminhos abertos para a criação artística ou poética do Romantismo. O outro, mais enfatizado por Novalis e F. Schlegel, desemboca, conforme esclarece Ruth Röhl ⁶⁰, numa vertente à qual se pode atribuir a responsabilidade pelo longo processo de autonomização da arte, que percorre todo o século XIX, compreendendo-se aí o seu afastamento do cotidiano, do referencial, do social e do histórico. Processo esse extremamente tematizado na virada do século XIX para o século XX. Caracterizando essa vertente, Röhl esclarece:

[...] o caminho oposto vai desembocar num esteticismo radical. Remontando ao caráter não-utilitário da arte, tal como concebida por August Wilhelm Schlegel (1767-1845) em suas preleções sobre literatura e arte, esta vertente abarca, *grosso modo*, as tendências culturais do século XIX e inícios do século XX, centradas sobre a criatividade artística e a autonomia da arte – *l’ art pour l’ art* (a

⁶⁰ Idem, p.24.

literatura de Baudelaire, Oscar Wilde, Stepham George, Gottfried Benn, entre outros).⁶¹

Se do ponto de vista dos valores temos no romantismo, por suas relações com o historicismo, esse foco no múltiplo, na pluralidade das culturas como determinante da criação artística, e, por outro lado, na individualidade, como se desdobra a questão do ponto de vista do ideal de arte? Seriam múltiplos os ideais de arte? Tal questão lança, finalmente, no primeiro plano da cena aquilo que nos orientou por todo este percurso - a relação entre particular e universal tal como explorada no Romantismo.

Vale ressaltar de antemão que essa questão somente pode ser apreendida se considerarmos o conceito de “crítica de arte” tal como definido pelos poetas filósofos da geração de Jena.

Se a cultura, com sua constelação específica de valores (historicismo), e a individualidade se enfeixam para que se afirme a idéia de que a criação artística ou a obra de arte é única, porque marcada pela época, pelo local de nascimento, e pelo “eu” enquanto instâncias que a instituem, como se pode exercer o juízo sobre ela?

A resposta a essas questões é tributária do mapa perspicaz traçado por Seligmann-Silva sobre o “conceito de crítica” nesse romantismo de primeira hora, por ocasião de seu estudo sobre a tese de doutoramento de Walter Benjamin - *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Nele, Seligmann recolhe cuidadosamente os passos seguidos por Schlegel e Novalis após a fratura aberta por Kant na poética da *Aufklärung*. Ao defender a impossibilidade de se demonstrar a validade do belo a partir de um princípio geral, Kant “deixou o sujeito como a única instância a priori do belo – tanto no ato da sua criação como no ato de sua recepção -, abriu espaço apenas para um subjektive Allgemeinheit (universalidade subjetiva).” ⁶².

⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁶² Seligmann-Silva, *op. cit.*, p.117.

Seguindo o veio aberto por Kant, os românticos de Jena postulam que a cada obra de arte corresponde um ideal de arte, o ideal da própria obra. Essa formulação pode ser atestada no seguinte fragmento de Novalis: “Toda obra possui o seu Ideal a priori – possui uma necessidade em si de estar aí” ⁶³ . E ainda, em F. Schlegel: “Deve poder existir um número infinito de Bíblias”. ⁶⁴.

Aberta ao ideal fixado por ela própria, que a define como uma “universalidade individual”, a obra ainda é, para os românticos de Jena, realização incompleta desse ideal, e como tal uma “alusão ao infinito” ⁶⁵. A crítica que se dedica a uma obra compreendida nesses termos não visa a um ideal único que abarque a todas as obras singulares, ela se exerce enquanto comparação da obra a seu ideal, enquanto conexão da obra a ele, ou, em outros termos, como tarefa de pôr a obra diante de si mesma, completando-a, elevando-a ou intensificando-a. Esse trabalho de elevação ou intensificação da obra se dá, segundo Seligmann-Silva, para Novalis e Schlegel, com a exposição pela crítica da auto-reflexão da obra:

A crítica revela tal reflexão através da confrontação entre a obra e o seu ideal ou, ainda dentro da terminologia romântica, ligando o seu espírito [“*Geist*”] a sua letra [“*Buchstab*”], o que demonstra a íntima conexão existente, para estes autores, entre a sua filosofia da arte e a sua filosofia da linguagem. ‘A letra de toda obra é poesia, o espírito, filosofia’ [...] afirmou Schlegel. E ainda: ‘Crítica é, com efeito, nada mais senão comparação do espírito e da letra de uma obra, que é tratada como *infinita*, como absoluto e individual’ . ⁶⁶

Vejamos a interpretação dada pelo próprio Benjamin a essa tarefa crítica postulada pelos românticos:

⁶³ Citado por Seligmann-Silva, *op. cit.*, p.121.

⁶⁴ Idem, p.121.

⁶⁵ Seligmann-Silva, *op.cit.*, p.118.

⁶⁶ Idem, p. 119.

Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium-de-reflexão ⁶⁷

A teoria romântica ao postular que cabe à crítica a descoberta dos planos ocultos da obra e executar suas intenções, indo além da obra mesma a fim de torná-la absoluta ⁶⁸, desenvolve outras duas formulações decisivas. A primeira relaciona-se ao fato da crítica, sendo menos julgamento de uma obra e mais o método de seu acabamento, ser também arte ou poesia.

‘A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte.’ ‘Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...], irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente.’ ⁶⁹

A segunda formulação, fundamental para o nosso propósito, desdobra-se do seguinte: se a limitação da obra singular liga-se pela crítica à infinitude da arte (e não é só em termos de cada obra que se dá a pluralidade de ideais, mas em termos de sua recepção ou de sua leitura produtiva), temos que, na teoria

⁶⁷ Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, op. cit., p.76.

⁶⁸ Idem, p.77.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

romântica, o **tempo** é o elemento de concretização tendencial e infinita do absoluto ou do Ideal de arte.⁷⁰

Vejamos como no famoso fragmento 116 de F. Schlegel, publicado na revista *Athenäum*, essas duas formulações se explicitam e se combinam, através do conceito de “poesia progressiva” :

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Ela se destina não apenas a reunir todos os gêneros separados da poesia e a pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela quer, e também deve, ora misturar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade poéticas [...]. A poesia romântica ainda está se formando; e é esta a sua verdadeira essência, o eterno devir, sem jamais se dar por acabada. Nenhuma teoria pode esgotá-la, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar caracterizar o seu ideal.⁷¹

É de paradoxos ou de ambigüidades que o quadro geral das formulações teóricas românticas parece se compor. De um lado, temos que o ideal de arte é uma entidade individual, particular a cada obra e, ainda, passível de várias leituras. De outro, temos que a potenciação da reflexão na obra (a crítica), que “dissolve a reflexão originária numa superior e assim por diante” ⁷², aproximando-a de seu ideal, se efetua no tempo como concretização tendencial deste. Resta, ainda, que o trabalho de crítica é o “médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte”, conforme o explicita Benjamin.

Ora se a idéia ou o ideal é uma entidade individual, que se concretiza tendencialmente e infinitamente no tempo, qual o significado da categoria romântica de “Ideal de arte” ? Questão posta explicitamente por Seligmann-

⁷⁰ Seligmann-Silva, *op. cit.*, p.120.

⁷¹ In Chiampi, Irleamar (coord.), *Fundadores da Modernidade*, *op.cit.*, p.39.

Silva, mas presente no horizonte de Benjamin, para a qual sua tese de doutoramento parece ser uma resposta:

Benjamin ressalta que a Idéia de arte é, para os românticos, na verdade, igual ao médium-de-reflexão das formas, isto é, é através da conexão da construção imanente em cada obra com o seu próprio potencial formal (ou Ideal individual) e, por outro lado, com a ligação deste com o *continuum* das Formas, que se funda a noção de unidade da poesia do romantismo [...] que não é nada mais do que a Idéia da arte realizada no tempo.⁷³

Teríamos aqui uma interpretação benjaminiana da teoria da arte romântica, efetuada nos moldes da própria idéia de crítica para o Romantismo – como dissolução da reflexão originária numa superior, por meio de uma “exposição de uma impressão necessária em seu devir” ⁷⁴ (o devir da própria conformação da teoria romântica)? Certamente! Posto que Benjamin, como enfatiza Seligmann-Silva, explora, em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, a dificuldade, por parte de Schlegel, de conseguir equilibrar na sua teoria o papel das obras individuais e o da Idéia de arte. ⁷⁵

‘Para expressar a individualidade da unidade da arte, Schlegel estendeu por demais os seus conceitos e lançou mão de um paradoxo. De outro modo teria permanecido irrealizável a idéia de expressar a mais elevada universalidade como individualidade. Esta idéia não possui, por sua vez, como motivo último uma absurdidade ou mesmo apenas um erro; antes Schlegel meramente interpretou nela de maneira errada um motivo importante e válido. Este motivo consistia no esforço de preservar o conceito de Idéia de arte do mal-entendido

⁷² Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 76.

⁷³ Seligmann-Silva, *op. cit.*, 122.

⁷⁴ Benjamin, *op. cit.*, p.77.

⁷⁵ Seligmann-Silva, *op. cit.*, p.122.

segundo o qual ele seria uma abstração das obras de arte empiricamente dadas. Assim ele queria determinar este conceito como uma Idéia no sentido platônico, como um *próteron te physei*, como uma base real de todas obras empíricas, e ele iniciou a antiga confusão entre o abstrato e o universal quando acreditou que se devia, para tanto, fazer um conceito individual. Apenas com este propósito Schlegel indicou repetidas vezes e com ênfase a unidade da arte, o *continuum* mesmo das formas como uma obra. Esta obra invisível é aquela que acolhe em si a obra visível.’ [...] Esta aparente desproporção, no entanto, entre a Idéia – *continuum* das formas, a obra invisível – e as sobras visíveis, individuais, Schlegel procura constantemente relativizar e mostrar – ainda nas palavras de Benjamin – que a ‘Idéia é obra e também, se esta vence a limitação da sua forma-de-expressão, a obra é Idéia.’ Está claro, portanto, que a teoria das Idéias de F. Schlegel está longe de ser um platonismo puro, uma doutrina do mundo da Forma como causa do mundo material, mas antes envolve a tentativa ‘paradoxal’ de conectar – dentro do esquema infinito da reflexão da obra e da sua exposição através da crítica – por um lado, as conformações artísticas individuais às suas próprias Idéias singulares e, por outro, estas à Idéia da arte.⁷⁶

Esclarecido o fato irônico do próprio Schlegel produzir a confusão entre abstrato e universal a partir de um movimento que buscava exatamente evitá-la, podemos ver que as reflexões dos poetas fundadores jamais giraram em torno da conceituação do Belo. Se, por um lado, as indagações desses poetas filósofos recaíam sobre a situação do artista, sobre o ser e o fazer da literatura diante da cisão de duas lógicas – a do imaginário e a da sociedade burguesa –, conforme Chiampi ⁷⁷, por outro, ao admitirem que a liberdade no ato criativo abria caminho para o absoluto ⁷⁸, eles ocupavam-se em “encontrar fórmulas

⁷⁶ Idem, pp.122-123.

⁷⁷ Chiampi, Irleamar, *op. cit.*, p.16.

⁷⁸ Seligmann-Silva, *op. cit.*, pp.118-119.

para indivíduos-de-arte através das quais apenas eles são propriamente compreendidos” ⁷⁹.

Se não havia, portanto, para esses poetas, nenhuma “Idéia de arte”, a não ser aquela que se pode desdobrar da compreensão de que a “Idéia é obra e também, se esta vence a limitação da sua forma-de-expressão, a obra é Idéia” ⁸⁰; ou ainda, aquela que emerge com a enunciação da crítica como ato de expor a “ligação da obra única com a Idéia de arte e, deste modo, a Idéia mesma da obra singular” ⁸¹, cabe perguntar: não resulta no mínimo problemático, em relação a essas formulações, supor que a afirmação do “particular”, ou sua constituição, seria condição para participação num universal ou divisa para este? Quer seja esse universal compreendido como somatória das partes irrompidas no tempo e espaço, ou, quer seja, de outro modo, como abstrato, idéia primeira, da qual as obras empíricas seriam expressão?

Não eram esses os termos com os quais a constituição de uma literatura nacional se colocava como imperativo para os românticos brasileiros? Não era isso que, esses românticos, supunham conquistar com a representação do peculiar, do específico ou do local? Se não, o que fazia efetivamente Macedo Soares, em 1857, quando listava para as sensibilidades românticas dos trópicos todos os ingredientes com os quais compor a necessária criação artística com atributo de nacional? Para Antonio Candido, Macedo lamentava. E seu lamento relacionava-se ao fato dos escritores brasileiros não se esforçarem “por dar à nossa literatura uma categoria equivalente às européias” ⁸². Apenas suposição ou leitura particular do crítico? De qualquer modo, de que outra forma se pode traduzir a sentença de Candido senão assim: o que Macedo lamentava era o fato dos escritores não conferirem às suas criações a tonalidade local, para exatamente com isso tornar a literatura brasileira paralela às européias, e, desse modo, equivalente a essas.

⁷⁹ Novalis, citado por Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁰ Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 97.

⁸¹ Idem, p.81.

⁸² Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira*, *op. cit.*, p.10.

Vale destacar que não foi apenas para explicar o lamento de Macedo que Candido formula tal sentença sobre o segundo momento de nossa formação literária. De um modo geral, esse juízo é um dos traços fundamentais da sua caracterização do romantismo e se dá a ver de diversos modos, sobretudo através da ênfase na relação de continuidade mantida pelo romantismo com o arcadismo (Ilustração), no que se refere ao entendimento da prática da literatura como recurso de valorização do país ou como prova de sermos tão capazes quanto os europeus. É certo que, para o romantismo, esse recurso que nos tornava – trópicos e Europa – equivalentes, devia exprimir-se de forma diversa – como aporte ou expressão do ‘ser’ particular ou nacional e, como tal, requisito e produto de uma Identidade. Mas, também, e exatamente por isso, condição *sine qua non* de um ‘vir a ser’, atributo necessário para o estabelecimento de uma identificação, de uma correspondência, que autorizasse a integração num universal.

Vale lembrar, quanto a esse aspecto, que não há, para os poetas fundadores, outro “universal” senão aquele que preside o conceito de *universalpoesie*, tão bem traduzido por Aldridge: um objeto de estudo abrangente que abarque virtualmente todos os aspectos da experiência humana

⁸³ .

Sendo a obra, para esses poetas, “universalidade individual” e a “Idéia de arte” somente pensável a partir de um trabalho de crítica divinatória que descreve a obra por vir, temos que não há para cada obra um universal a expressar ou do qual participar.⁸⁴

De outra parte, também não há “universal” algum que corresponda a qualquer uniformidade, seja ela a idéia de natureza humana, ou mesmo de

⁸³ In Coutinho, Eduardo F. e Carvalhal, Tânia Franco (orgs.), *Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 256.

⁸⁴ Opondo o conceito de crítica de arte romântico à crítica de arte associada ao racionalismo, Benjamin reitera a ausência de correspondência entre universal e abstrato na teoria romântica: “[...] Do gosto, que o racionalismo reclama para suas regras na medida em que elas não são fundamentadas de maneira puramente histórica, ele [Novalis] diz: ‘O gosto por si só julga apenas negativamente’. Com esta teoria

uma ‘humanidade’ qualquer que seja, que na sua plena explicitação comporia a idéia de civilização. Se os ideais de perfeição e virtudes são múltiplos, variáveis no tempo e no espaço, e particular a cada sociedade ou cultura, como o afirma Herder, como se pode supor uma transitividade entre particular e universal, nos termos efetuados pelos românticos brasileiros, ou como seu maior intérprete para eles o admite?

Se não existe, portanto, sob qualquer aspecto, o imperativo do “ser igual a” nas formulações dos poetas filósofos, não podemos ver, então, uma “incompatibilidade” entre a aposta dos românticos brasileiros e os preceitos centrais da teoria da arte romântica, sobretudo com aqueles firmados pelos irmãos Schlegel, em especial August Wilhelm Schlegel, a quem o próprio Candido reserva, inclusive, o primeiro lugar na listagem de autores que fecundaram nosso romantismo?

No item “Raízes da Crítica Romântica” dedicado a “contrabalançar a deformação excessiva” ⁸⁵, resultante da tentativa de descrever as idéias românticas, Candido busca determinar o que os próprios românticos disseram e os seus pontos de apoio. Neste intento, o autor de *Formação...* acaba, ele próprio, dando a ver o quanto as formulações de August Wilhelm Schlegel distanciam-se de qualquer associação com um universal. A pequena passagem, recortada ao *Curso de Literatura Dramática*, guarda, inclusive, evidentes traços historicistas:

[Schlegel] [...] acentua [da estética romântica] o seu caráter particularista, fundado na teoria, que então predomina, de que a literatura exprime as condições locais, o espírito nacional, dependente da raça e das tradições. ⁸⁶

romântica, um conceito de obra exatamente determinado tornou-se então um conceito correlato do conceito de crítica.” Cf. Benjamin, Walter, *op. cit.*, p.80.

⁸⁵ Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira*, *op. cit.*, p.319.

⁸⁶ Idem, p.320.

Desta feita, supor uma transitividade entre particular e universal, ou mais precisamente, a existência de um universal para o qual necessariamente o particular se dirige, seja ele pensado no domínio da forma, ou enquanto uma entidade realizável e manifestável no tempo - a “humanidade” -, não é manter-se, no ato mesmo de praticar o romantismo, na mesma lógica de operação da Ilustração?

O resgate efetuado por Candido de outro “ponto de apoio decisivo para as reflexões de nossos românticos” - Madame de Staël -, a partir de quem o mundo latino apropria-se das teorias românticas germânicas, aponta uma possível explicação para esse modo de operação dos românticos brasileiros e sua particular adesão aos preceitos do Romantismo; muito embora não seja para explicá-lo que Candido, também em rápida passagem, sintetiza os feitos de Germaine de Staël. Quanto à indagação que nos mobiliza, o trecho dedicado à escritora chama bastante a atenção por explicitar dois importantes elementos: a adesão de Germaine às teorias de Schlegel e a concomitante manutenção de fidelidade aos modelos clássicos franceses e a concepção da literatura como reflexo e veículo de aperfeiçoamento da humanidade ou do humano.

Madame de Staël, em *Da Alemanha* (impresso em 1810, seqüestrado pela polícia napoleônica, dado ao público em 1813), aceita vários pontos fundamentais da teoria de Schlegel, ou coincide com eles, temperando, porém, os arroubos do misticismo germânico com acentuada fidelidade aos modelos clássicos franceses. Através dela, a maioria dos escritores tomou conhecimento da distinção clássico-romântico, bem como da contribuição alemã ao pensamento moderno. Em 1800, num livro anterior, *Da Literatura*, havia proposto um dos temas mais fecundos da crítica oitocentista, ao estudar, ou melhor, indicar a ligação entre as produções do espírito e a sociedade, ressaltando a sua ação recíproca. Além disso, pregava a supremacia do sentimento e das paixões sobre a razão, fazendo a eficiência e grandeza das obras dependerem da intensidade com que as manifestavam.

Finalmente, na linha otimista, que encontrara pouco antes em Condorcet a expressão mais pura, concebe a evolução literária, junto com a social, com um progresso incessante, fazendo da literatura, ao mesmo tempo, reflexo e veículo de aperfeiçoamento humano.⁸⁷

Cabe registrar, todavia, que Candido, por sua vez, não deixa de explorar as expressões românticas que guardam vínculos com o arcadismo. O que não implica, entretanto, uma exploração do que vimos chamando até aqui de “formas de operação” dos românticos na mesma lógica do arcadismo (Ilustração). A exploração de Candido se orienta a focalizar momentos de “indecisões”, “incipiência”, “imaturidade” no ato de plasmar novos temas, ora porque se expressam por meio de formas “inadequadas”, “neoclássicas”, ora porque esses novos temas ainda se encontram muito distantes da perspectiva nacionalista.

Do primeiro caso, têm-se os poemas da geração fundadora da *Revista Niterói*, nomeada pelo crítico de “vacilante”, que na adoção de temas como saudade, melancolia, natureza e índio, mantinha-se presa à forma de expressão

⁸⁷ Idem, pp. 320-321. Vale notar, conforme esclarece Leila Perrone-Moisés em *Altas Literaturas*, que a reflexão individual sobre as relações do novo com a tradição tem uma longa história em língua inglesa vinculada a Reforma. O livre exame da bíblia entre os protestantes, ainda segundo a estudiosa, abriu caminho para o livre exame da tradição literária. Fato esse que não ocorreu nos países católicos, onde se instalou a Contra-Reforma e as Academias, encarregadas de ditar e resguardar valores e, por conseguinte, sua tradição: “a grande eclosão da reflexão crítica na obra dos românticos alemães (que, em seguida, inspirou e alimentou de maneira diluída os escritores de línguas latinas) era informada por discussões estéticas prévias, conduzidas principalmente na Inglaterra.”. Perrone-Moisés, Leila, *Altas Literaturas – Escolha e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.15. É em parte por conta desse quadro que, talvez, possamos entender o arranjo efetuado por Germaine de Staël - a adesão às formulações de Schlegel ao mesmo tempo em que a fidelidade aos modelos clássicos. E, também, compreender, na mesma direção, como a autora de *De la Littérature*, distinguindo com clareza razão e sentimento, procura encontrar na ficção literária a forma ideal de reuni-los, a fim de que as convicções racionais penetrem “o foro íntimo de cada um de modo que o comportamento exteriorize espontaneamente os julgamentos da consciência”, e a literatura possa, assim, colaborar no aperfeiçoamento da humanidade, mas sobretudo do cidadão. Cf. a propósito dessa última questão Bresciani, Maria Stella, “O Poder da Imaginação: do foro íntimo aos costumes políticos. Germaine de Staël e as ficções Literárias”. In Seixas, Jacy A., Bresciani, Maria Stella, Brepohl, Marion, (orgs.), *Razão e Paixão na Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, pp.31-46; para a citação p.33.

neoclássica.⁸⁸ Do segundo, tem-se o exemplo da tentativa épica de Gonçalves de Magalhães, com *A Confederação dos Tamoios* (1856) onde, a par com o elogio à resistência americana ao invasor, o poeta celebra também a obra de civilização efetuada pelo elemento português, na figura do índio converso, Tibiriçá, e do catequizador Anchieta, “desfibrando um gênero fundado essencialmente na opção a favor dum ponto de vista.”⁸⁹

A narrativa de Candido do processo de formação da nossa literatura conduz o leitor a visualizar no romantismo um movimento que avança de momentos em que predominam atavismos neoclássicos no que se refere à forma, passando pela capacidade de, com o indianismo, criar uma convenção poética nova, constituindo assim uma particularidade literária, capaz de contribuir e participar do movimento universal da literatura.

A passagem, dedicada a Gonçalves Dias, afirmando sua poesia como marco desta constituição, deixa entrever o quanto o próprio Candido é presa da mesma “lógica de operação” que preside seu objeto:

Como poeta, e quiçá por atavismo neoclássico, ele procura nos comunicar uma visão geral do índio, por meio de cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e funciona como padrão. Já Alencar, romancista, procura transformá-lo em personagem, particularizando-o e, por isso mesmo, tornando-o mais próximo à sensibilidade do leitor. O tamoio da ‘Canção’, ou o prisioneiro do ‘I-Juca Pirama’, são vazios de personalidade – mas ricos de sentido simbólico. Por isso mesmo, talvez as peças mais realizadas e certamente mais belas da sua lira nacional sejam poemas como este último, onde nos apresenta uma rápida visão do índio integrado na tribo, nos costumes, naquele ocidentalizado sentimento de honra que, para os românticos, era a sua mais bela característica.

⁸⁸ Ver especialmente pp.76-77 de *Formação da Literatura Brasileira, op.cit.*

⁸⁹ Idem, p.64.

Gonçalves Dias é um grande poeta, em parte pela capacidade de encontrar na poesia o veículo natural para a sensação de deslumbramento ante o Novo Mundo, de que a prosa de Chateaubriand havia sido o principal intérprete. O seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana no ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente criou) uma convenção poética nova. Esse *cock-tail* de medievalismo, idealismo e etnografia fantasiada nos aparece como construção lírica e heróica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental.”⁹⁰

A criação de uma convenção poética nova pela incorporação do detalhe pitoresco no ângulo europeu de visão e “composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental” - que outra coisa indicam, senão o próprio horizonte de expectativa do crítico quanto ao transcurso a ser cumprido pela literatura com atributo de “brasileira”? E que transcurso é esse, senão aquele afirmado pelo próprio romantismo de constituição do particular como divisa para integração num universal?

Se com Gonçalves Dias, embora de modo titubeante ainda, o “particularismo literário” ganha, na pena de Candido, sua primeira manifestação, a forma ideal para sua manifestação, segundo o próprio crítico, é encontrada com o romance: “O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo, encontra no romance a linguagem mais eficiente.”⁹¹

O juízo aplicado em *Formação...* a Machado de Assis é extremamente revelador dessa correspondência entre o sujeito de conhecimento e seu objeto. Mesmo que, no elogio a Machado, Candido inverta os fatores da equação, é ainda ela que vigora. Para Candido, o autor de *Dom Casmurro* é, efetivamente, o

⁹⁰ Idem, p.84.

⁹¹ Idem, p.112.

mestre capaz de fazer literatura universal através do aprofundamento das sugestões locais.

Por dois momentos, o juízo enformado pelo próprio esquema pressuposto na caracterização do romantismo se explicita. De um lado, é o conhecimento do particular por Machado que permite sua pesquisa dos valores espirituais universais:

Em Machado, juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e os transcende.⁹²

De outro, é a apropriação de uma tradição, mesmo que incipiente, que muito vagarosamente se adensa, quanto aos modos de representar o particular, que torna possível a inscrição de uma criação artística numa outra tradição - a universal:

Se voltarmos porém a vista para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreende o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua

⁹² Idem, p.115.

independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. [...]

Assim, se Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, a Bíblia ou outras fontes que sejam, podem esclarecer a sua visão do homem e a sua técnica, só a consciência de sua integração na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza de seu romance. O fato de haver presenciado a evolução do gênero desde o começo da carreira de Alencar habilitou-o, com a consciência crítica de que sempre dispôs, a compreendê-lo, avaliar o seu significado e sentir-lhe o amadurecimento. Prezou sempre a tradição romântica brasileira e, ao continuá-la, deu o exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais.⁹³

Não vemos aí anunciados os elementos básicos a partir dos quais se organiza a equação - a dialética entre local e o cosmopolitismo -, a partir da qual Candido busca, em *Literatura e Sociedade* ⁹⁴, apreender a produção cultural brasileira ?

O esquema de apreensão do romantismo, pressuposto em *Formação...* não modela tal equação? Que outra coisa nos revelam então os seguintes elementos? A apropriação, por parte de nossos escritores românticos, de elementos externos ou modelos estrangeiros, a fim de colocá-los em função, ou a serviço das demandas internas – “o espírito novo na pátria nova”, em proveito da constituição de um particularismo literário; tal particularismo, por sua vez, admitido como condição, expressão e índice de uma identidade, possibilitando a integração ou participação no conjunto ou no movimento da literatura universal; esse movimento, por fim, configurado, como repositório de valores espirituais universais, contributivos para o conhecimento e progresso do “humano” ou de uma certa “humanidade”. E, cabe mais uma vez indagar: não

⁹³ Idem, pp.117-118.

⁹⁴ Obra já citada de 1985.

são exatamente esses os elementos que enformam o próprio juízo de Candido sobre Gonçalves Dias, garantindo-lhe destaque no processo de constituição de nossa formação literária, e sobre Machado, projetando-lhe a condição de forma mais acabada dessa conquista?

De outra parte, também não se pode ver aí, inclusive, uma correspondência entre a necessidade postulada pelos românticos de constituição do particular como expressão de uma identidade e o próprio empenho de Candido em afirmar o movimento romântico no Brasil como “ramificação cheia de peculiaridades” ? Se não, qual o sentido da ênfase dada pelo crítico à relação de exterioridade do Romantismo nas suas formulações originárias com a experiência romântica brasileira? E mesmo de sua aposta na possibilidade de o particularismo literário romântico ter se constituído até mesmo independentemente das sugestões românticas européias?

Do movimento de Candido de minimização do Romantismo nas suas formulações originárias como sugestão para a gestação de nosso processo de formação até o traçado de constituição efetiva de um particularismo literário, exhibe-se uma correspondência com os modos de pensar o particular e o universal pelos próprios românticos brasileiros, ou nos termos tomados a Raul Antelo, com “a literatura como valor e tradução, em termos globais, de conjunto, desta pertinência específica, chamada nação” ⁹⁵.

Grande tarefa essa, romântica, prescrita para a literatura: tarefa de compensação, mais precisamente, de redenção. Nada diferente daquela que o próprio crítico parece prescrever, e já enunciada por Valentim Faccioli ⁹⁶ como fruto do horizonte predominante de sua geração – a de instalar a modernidade estética como compensação a uma modernidade social e econômica que tarda em se efetivar num país dependente e periférico.

⁹⁵ Antelo, Raul “Nação e Pluralismo Analítico”. In Aguiar, Flávio, Meihy, José Carlos Sebe Bom e Vasconcelos, Sandra Guardini T. (orgs.), *Gêneros de Fronteira – Cruzamentos entre o Histórico e o Literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp.173-179; para a citação p.176.

⁹⁶ Faccioli, Valentim, “O Ensaio de Antonio Candido”, *op. cit.*.

Sendo assim, o que nos ensinam essas tantas correspondências? Que um certo “horizonte de expectativa” previsto para a literatura em relação a uma específica interpretação do país – dependente e periférico -, admitido por certa geração de intelectuais, da qual Candido se faz expoente, está a enformar a leitura que o crítico faz de uma produção artística e histórica particular - a romântica? Ou, trata-se da incessante instrução de uma experiência história, particular - a romântica no Brasil – do quadrante de muitas gerações de intelectuais, em especial a de Candido, quanto ao transcurso e papel que cabe à literatura na sua relação com um país em busca de si mesmo?

“A quase-impossibilidade de constituir uma identidade”

A uma literatura que tem como tarefa expressar a essencialidade nacional, a fim de garantir a esse mesmo nacional sua tradução em termos globais, corresponde a figura de um literato que seja capaz de produzir essa “coisa americana – exclusivamente nossa”⁹⁷. Essa atribuição, traduzida assim por Gonçalves Dias, foi assumida pelos românticos como obrigação.

Se essa correspondência entre literatura e literato no romantismo nos é imediata, os modos de construção do necessário “abrasileiramento”, obviamente, não o são.

Vimos na passagem de Macedo Soares, destacada por Candido, o receituário prescrito aos escritores, como forma de impeli-los ao movimento de criação dessa “coisa exclusivamente nossa”. Nesse receituário, aparecem destacados, além dos atributos subjetivos cabíveis ao poeta, os elementos constitutivos da “substância” a ser representada. São eles, fundamentalmente, natureza e história, compreendendo-se esta última como tradições, costumes e instituições.

O otimismo de Macedo quanto às possibilidades com a “natureza” é evidente: “Quanto à natureza, considerada como elemento da nacionalidade da literatura, onde ir buscá-la mais cheia de vida, beleza e poesia [...] do que sob

⁹⁷ Gonçalves Dias, citado por Sússekind, Flora, “O Escritor como Genealogista: A Função da Literatura e a Língua Literária no Romantismo Brasileiro”. In Pizarro, Ana, (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol II. Campinas: UNICAMP, 1994, pp. 451-485; para a citação p.453.

os trópicos?.”⁹⁸ Já quanto às tradições e instituições, pareceram necessários ao romântico, alguns esclarecimentos e maiores instruções:

As nossas tradições são ‘dúpliques’, devendo o poeta, se quiser ser nacional, harmonizar as indígenas com as portuguesas. [...] Se nossas instituições não nos são inteiramente peculiares, se nossa história não tem essa pompa das páginas de meia-idade, temos ao menos instituições e histórias nossas.⁹⁹

Essas mais detalhadas instruções, embora não exploradas pelo autor de *Formação...*, denunciam dificuldades enfrentadas com o obrigatório programa de individuação nacional, sobretudo em relação aos aspectos responsáveis pela explicitação de um Brasil-não-só-natureza.

Flora Süssekind, em “O Escritor como Genealogista”¹⁰⁰, traça um panorama, bastante útil ao nosso propósito, ao indicar minuciosamente os modos como os românticos buscaram construir o necessário abasileiramento da literatura ou, pela literatura, a tão necessária individuação do país. Embora o trabalho de Süssekind seja bastante ilustrativo dos impasses enfrentados pelos românticos nessa empreitada, as dificuldades e dissabores não são apresentados enquanto tais.

Da caracterização efetuada por Candido do romantismo, Süssekind destaca apenas o aspecto da dualidade – ao lado da busca pela afirmação da nacionalidade, o desejo de sintonia com o movimento artístico internacional. Atendo-se nesse ponto, a autora o apresenta como elemento fundante desses modos de construção da individuação, o que, por fim, sugere uma pretensa individuação.

⁹⁷ Macedo Soares citado por Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., p. 10.

⁹⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁰ Süssekind, Flora, “O Escritor como Genealogista: A Função da Literatura e a Língua Literária no Romantismo Brasileiro”. In Pizarro, Ana, (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol II. Campinas: UNICAMP, 1994, pp. 451-485.

O “Escritor como Genealogista” se afasta muito daquela duplicidade, resolvida em síntese, e consubstanciada na geração de um particularismo literário, que participa então do movimento da literatura universal, presente em *Formação*.... E também do romantismo, tal como desenhado em *Literatura e Sociedade* - primeira das “fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita”, capaz “de mudar os rumos e vitalizar toda a inteligência” ¹⁰¹.

Confirmando essa interpretação, vejamos como Sússekind sintetiza sua apreensão do romantismo:

Se a tentativa de visualização dos esforços intelectuais locais em sintonia ao movimento artístico internacional tem sido, ao lado da afirmação da nacionalidade, outro par constante da produção literária brasileira – espécie de duplo contraditório, mas, ao que parece, inseparável do outro, do abrasileiramento -, isso se faria notar de modo particularmente acentuado no romantismo. ¹⁰²

Tributário, por um lado, e distante, por outro, das formulações de Candido, o estudo de Sússekind engrossa o coro daqueles que preferem acentuar, dos modos de construção da individuação pretendida pelos românticos, a experiência da tensão entre o duplo, destacando de suas expressões e criações o impasse ou a não resolução entre o local e o cosmopolita.

Nós, por outro lado, identificamos que tanto a síntese vislumbrada por Candido como a tensão ou o duplo contraditório que não se resolve afirmado por Sússekind escamoteiam a experiência de uma cisão. Que se entenda bem: uma cisão resultante do comando primeiro de “ter que se inscrever o particular

¹⁰¹ Candido, Antonio, *Literatura e Sociedade*, op. cit., p.112.

¹⁰² Sússekind, Flora, op. cit., p.468.

ou a essencialidade nacional” e sua impossibilidade, já que a individuação parece não se completar.

Urias Arantes, num estudo de 1993, intitulado “*Macunaíma* ou o Mito da Nacionalidade”, já chamava claramente atenção para esse aspecto da experiência romântica, dissipado, todavia, pelo próprio esquema pressuposto em *Formação...*:

Este momento de formação [...] comporta essencialmente dois movimentos literários: o arcadismo (neoclassicismo ou ilustração) e o romantismo. Os dois têm em comum a disposição profunda de constituir uma literatura nacional, paralelamente às literaturas européias. Entenda-se por isso uma literatura que seja expressão de uma realidade própria. Nos dois casos, igualmente, os modelos são estrangeiros: e se os românticos reprovam nos arcadistas uma literatura destituída de relações com a realidade brasileira, de fato eles nada mais fazem do que repetir a crítica do romantismo europeu ao classicismo, sem falar dos esforços do romantismo tropical para fundar sobre mitos a legitimidade da nova ‘nobreza’ brasileira.

Ora, onde nosso autor [Antonio Candido] vê uma síntese criadora, é também possível enxergar o signo de uma cisão constitutiva, **uma quase-impossibilidade de constituir uma identidade, no sentido do reconhecimento de si no espaço e no tempo**. E é mesmo possível que a cisão seja mais ‘constituente’ que a síntese que tenderia sempre a ocultar a primeira, a resolvê-la pela negação de sua potência criadora e de movimento.” ¹⁰³ (grifos meus)

Embora o duplo contraditório afirmado por Sússekkind também dissipe a cisão enfrentada pelos românticos, o panorama efetuado por ela sobre as tentativas de construção da essencialidade nacional possibilita a sondagem dessa “quase-impossibilidade de uma identidade”.

Conforme indica “O Escritor como Genealogista”, o abasileiramento em pauta no romantismo é de várias ordens. Merece figurar, aqui, em primeiro lugar, o paisagístico, pois, como testemunha o otimismo de Macedo Soares, dar contornos “brasileiros” ao canto poético ou a prosa de ficção, por essa via, não deveria ser tarefa muito difícil. Mesmo porque Ferdinand Denis além de tê-lo recomendado, também indicou como fazê-lo: “Há um livro brasileiro da natureza que se deve citar necessariamente a todo momento.” ¹⁰⁴

Seguindo a indicação de Denis, a prosa romântica buscou naturalizar a idéia de pátria, mimetizando em grande monta os próprios relatos de viajantes do final do século XVIII e XIX. Tomou emprestada a própria figura do narrador-em-trânsito desses relatos ¹⁰⁵ e organizou-se, ela própria, enquanto expedições literais ou imaginárias para assim citar os quadros naturais ou rurais e a variedade paisagística das diversas províncias ¹⁰⁶.

Desse modo, os românticos buscaram reduplicar uma paisagem natural e peculiar, que figurada literariamente daria contornos brasileiros aos produtos de sua pena, ao mesmo tempo em que fortaleceria cartograficamente a idéia de uma comunidade imaginária delimitada nacionalmente ¹⁰⁷.

Apesar de bastante claros os contornos assumidos pelo “abasileiramento” da literatura via paisagem ou natureza, como deixa ver “O Escritor e o Genealogista”, nem mesmo aí o movimento parece seguro. Trechos do *Macário*, de Álvares de Azevedo, recuperados pelo próprio Candido, apontam nessa direção.

Trata-se do diálogo entre um personagem que expressa uma consciência atinada com a necessária representação do nacional, e outro, bastante cético dessa possibilidade.

¹⁰³ Arantes, Urias, “Macunaíma ou o Mito da Nacionalidade”. In *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, n.20, 1993, São Paulo, pp. 157-174; para a citação p.159.

¹⁰⁴ Ferdinand Denis, citado por Sússekind, Flora, “O Escritor como Genealogista”, *op. cit.*, p. 456.

¹⁰⁵ Sobre essa questão cf. Sússekind, Flora, *O Brasil não é Longe Daqui*, São Paulo: Companhia das Letras 1990.

¹⁰⁶ Sússekind, Flora, “O Escritor como Genealogista”, *op. cit.*, p. 457.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*.

Vejamos, primeiramente, na voz de Penseroso, a consciência disposta à ação no cumprimento do programa de individuação, a reclamar daquelas que não reconheciam sua possibilidade:

Esse americano não sente que ele é filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussuro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música gigante da terra que entoa à manhã a epopéia do homem e de Deus? Não sentiu ele que aquela sua nação infante que se embala nos hinos da indústria européia como Júpiter nas cavernas do Ida no alarido do Coribantes – tem futuro imenso? ¹⁰⁸

Acompanhemos agora a resposta de Macário, personagem crítico não só de como até então se representara a natureza, como desiludido das possibilidades da própria “substância” a ser representada:

[...] Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas das florestas, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamleto no cemitério a cada caveira do deserto o passado.

Metidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – isto é sublime nos livros mas é soberanamente desagradável na realidade.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Citado por Candido, Antonio, *Formação..., op. cit.*, p.15.

A comparação efetuada por Macário entre a busca do poeta pelas “tradições das raças perdidas das florestas” e a busca insana de Hamlet indagando aos mortos o passado, não deixa dúvida que o que se quer afirmar é a inutilidade da primeira, tendo em vista que do passado nada mais se colhe que silêncio. De outra parte, o descaso com o retrato da natureza pintado pelos viajantes estrangeiros e a reprovação do ato de repeti-lo, deixa patente uma outra consciência - a de que não é com olhos próprios que os brasileiros observam a natureza. Isso porque, para Macário, aquilo que se impõe à expressão como paisagem é algo repulsivo e desagradável: a própria substância parece desautorizar sua representação na perspectiva da construção da tão necessária individuação.

Onde vemos claramente a desilusão com a própria substância a ser expressa, Antonio Candido reconhece apenas crítica ao artificialismo do indianismo da primeira geração romântica. O diálogo entre os dois personagens é considerado pelo autor de *Formação...* uma metáfora do processo de superação de si mesma da própria consciência romântica em direção ao seu destino. A passagem de Álvares de Azevedo é reveladora de um momento em que a consciência se quer objetivada no programa de individuação, prova é o remorso de haver, num primeiro momento, sobreposto à execução do programa a expressão dos problemas pessoais, de temas universais e de cenários de outras terras.

Abandonada a perspectiva da superação progressiva ou a busca da consciência desperta desdobrada em ação cada vez mais concreta, o realismo de Macário, de que fala Candido, pode ser visualizado como queixa ou decepção diante da insuficiência da própria natureza; aquela mesma que Macedo Soares não tinha dúvidas em poder receitar como ingrediente certo com o qual compor a matéria de expressão.

¹⁰⁹ Idem, pp.15-16.

Se Macedo Soares admitia, no seu receituário aos escritores românticos, que nossas tradições são dúplices - indígenas e portuguesas -, isso não se repete nas discussões referentes à questão idiomática, outro expediente usado para a conquista do “abrasileiramento”.

Embora pareça estranho aos olhos de hoje, foi sobre a questão idiomática, como sobre nenhum outro expediente de “abrasileiramento”, que incidiu, para a constituição da “substância”, uma estratégia de subtração. E subtração, no caso, da presença portuguesa. A tentativa de criação e afirmação de uma língua literária brasileira foi, efetivamente, a pedra de toque dessa perspectiva e, segundo Süsskind, nas discussões encetadas sobre a natureza da língua falada no país, dominava uma percepção da diversificação do português do Brasil em relação ao português de Portugal ¹¹⁰:

No século XIX é que grande parte dos escritores brasileiros passa a se formar no próprio país. E a buscar conscientemente uma forma brasileira de escrita. Com vocábulos e expressões locais, com ritmo e prosódia peculiares. Sendo que, quanto à pronúncia, o ‘acento do Brasil’ – reconhecido, no que se referia à língua falada, até mesmo por alguém tão zeloso da filiação lusitana quanto Varnhagen – passou a ser usado estrategicamente, nessa escrita como marcas de oralidade propositais, como forma de afirmação da variante brasileira.¹¹¹

Embora ajuizada por Candido, em *Literatura e Sociedade*, como veleidade, a busca pela afirmação de uma língua própria se revestiu de um intenso debate. Nele se pode inferir muito daquela experiência com a não completude da identidade no tempo e espaço, que buscamos explicitar.

Nesse processo, o primeiro embate travado referiu-se à possibilidade efetiva da diferenciação. Segundo Süsskind havia aqueles, como Varnhagen e João Francisco Lisboa, que reiteravam a unidade da língua falada na antiga metrópole e no Brasil, e aqueles que, como José de Alencar e João Salomé

¹¹⁰ Süsskind, Flora, “O Escritor como Genealogista”, *op. cit.*, pp.457-458.

¹¹¹ Idem, pp.458-459.

Queiroga, endossavam a diferenciação. Entre esses últimos, mais diferenças: o primeiro, acreditando na diferenciação em processo, ainda sugeria a superioridade do “português brasileiro”; o último chegava propriamente a afirmar a existência de um novo idioma¹¹².

Disputas também se travaram quanto ao papel cabível ao escritor romântico nesse processo. Gonçalves Dias, por exemplo, colocava-se ao lado daqueles que não admitiam nenhum arredondamento da língua que não fosse obra do tempo e da lenta elaboração do povo.¹¹³ Para outros, cabia ao escritor além de arredondar a língua, aprofundar o processo de distinção.

A condição de país novo figurava como pano de fundo desse embate sobre a intervenção ou não no processo. Cabia às letras apressá-lo? Quando parecia certa a necessidade de intervenção, outra indagação se colocava: como fazê-lo?

Providenciar acréscimos vocabulares foi o caminho vislumbrado. Os românticos acreditavam contribuir nessa direção via tupinismos, regionalismos e arcaísmos. O estudo da composição das palavras indígenas e sua tradução alimentavam fortemente a expectativa de Alencar, por exemplo, de poder extrair formas de expressão, comparações, metáforas peculiares, e aproveitá-las, inclusive, estilisticamente.¹¹⁴

Mas julgou-se também necessário, para reforçar o processo de diferenciação da língua do Brasil, fazer uso de estrangeirismos diversos. Paradoxalmente, então, a partir dessa estratégia a mais na direção do abasileiramento, passou-se a ouvir nos salões ou a se ler na imprensa um português afrancesado ¹¹⁵.

Süssekind considera a adoção dos estrangeirismos, em especial o “francesismo”, mais uma ilustração do duplo contraditório que orientava a literatura romântica¹¹⁶. Mas, onde se quer fazer ver exclusivamente uma

¹¹² Idem, p.460.

¹¹³ Idem, p.467.

¹¹⁴ Idem, p.466.

¹¹⁵ Idem, pp.467-468.

¹¹⁶ Idem, p. 468.

“fidelidade dilacerada’ à realidade local e à moda francesa” ¹¹⁷, pode-se também reconhecer a experiência da “quase-impossibilidade” ou impossibilidade mesma da particularização. Ainda mais quando à força de uma estratégia de subtração de um aspecto tão inegável – a presença portuguesa –, impõe-se a necessária adição de outro. Movimento paradoxal, no mínimo, esse adotado da constituição de um nacional por subtração¹¹⁸.

Se a questão idiomática, ou a busca pela afirmação de uma língua brasileira pôde até mesmo ser caricaturada, tempos depois, na pena de Lima Barreto, na figura de Policarpo Quaresma, com sua proposta de transformar a língua tupi-guarani em idioma oficial – luta inglória do personagem correspondendo à luta inglória de uma geração com o programa de individuação; o que ainda nos conta a estratégia de “abrasileiramento” via temáticas ligadas às tradições, costumes e instituições?

“O Escritor como Genealogista” expõe ainda uma variedade de expedientes adotados pelos românticos para “capturar” (termo usado por Süsskind) o “espírito nacional”. Diferente, ou, antes disso, o que se parece buscar, na perspectiva de fixar a substância brasileira via costumes, tradições e instituições, é a delimitação ou definição dos contornos do *folk*, como forma de garantir-lhe visibilidade. Nesse sentido, se a ‘alma nacional’ se expressava, como pregava Herder, nos usos, costumes, superstições, canções, provérbios, tratou-se, necessariamente, de produzir linhagens de poetas, recolher brasileirismos, registrar e reunir histórias indígenas, contos e cantigas populares, organizando-as em coletâneas; constituir conjuntos bem determinados que atestassem a existência dessa “alma” e operassem sua certidão. É bem verdade que o que se pretendia aí era a constituição de similares daquilo que fez a geração de Heidelberg, mas de que outra forma a

¹¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹¹⁸ Paradoxal ainda mais se considerarmos que ao mesmo tempo em que se busca a subtração da presença portuguesa a fim de conformar a substância particular, por outro lado, essa presença é garantidora, para os românticos, dos vínculos de pertencimento do país à civilização ocidental. A percepção da complexidade dessas questões é devida às observações efetuadas por Márcia R. Capelari Naxara, podendo ser conferidas

busca de inspiração que esse romantismo procurara nas tradições orais foi decodificada, senão como modos indiscutíveis de explicitação de uma identidade? A variação de motivos numa tela de mesma moldura não faria emergir, por fim, as tonalidades locais?

Nesses esforços de compilação e recolha de material popular, embutia-se, segundo Süssekind, ainda outra busca - a de poemas nacionais, heróis ancestrais - e, fundamentalmente, a determinação de algum texto fundador da nacionalidade.¹¹⁹

O desejo de encontrar o épico de fundação da nacionalidade definiu ainda vários outros movimentos: a busca por manuscritos antigos, a reedição de obras interpretadas como épicos, a tematização, em ficção, do encontro desses possíveis épicos e, também, a tradução de épicos como *Eneida*, *Ilíada* e *Odisséia*. Quanto a esse último ponto, Süssekind destaca o trabalho de tradução de Odorico Mendes, e dele uma particular orientação: a “tentativa de aproximar os gregos dos selvagens da América e visualizar em situações referidas no texto grego cenas da vida brasileira do século XIX ”¹²⁰. Dessas aproximações destacam-se as relativas à escravidão: “numa referência à escravidão na Grécia, [Odorico Mendes] perceberia, pela ‘menor dureza’, pontos de contato com a brasileira, expostos numa das notas ao Livro XV do mesmo poema [Odisséia]”¹²¹. Estratégia que parece conter o desejo de um novo batismo para uma instituição, que só fazia dificultar a representação da singularidade.

Se as reedições, traduções e sucessivas tentativas de se produzir o épico da nacionalidade brasileira, de um lado, parecem operar como ritualização necessária da fundação da nacionalidade, por outro, enquanto tentativas que se prolongam, revelam dificuldades, por essa via, na constituição da individuação.

em sua tese de doutorado intitulada *Sobre Campo e Cidade – Olhar, Sensibilidade e Imaginário: em busca de um Sentido Explicativo para o Brasil no Século XIX*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1999.

¹¹⁹ Süssekind, Flora, “O Escritor como Genealogista”, *op. cit.*, p.480.

¹²⁰ Idem, p.482.

O fato é que o destino das tentativas de produção do épico foi a dissolução. Para a autora de “O Escritor...”, o cumprimento de tal destino relaciona-se ao fato do romantismo experimentar o esgarçamento entre a certeza, sublinhada pelo panorama literário europeu, de que não havia muito mais lugar para o épico, de um lado, e a exigência de uma literatura e de uma nacionalidade em busca de legitimação, de outro. Nessa dissolução da busca do épico, para Sússekind, atualizava-se mais uma vez a duplicidade característica do romantismo brasileiro.

No entanto, onde se vislumbra a repetição da dualidade do movimento como determinante dos resultados da busca do texto fundador, pode-se ver, no interior do próprio projeto de “ter um épico”, uma outra duplicidade operando.

Voltemos ao já citado Gonçalves de Magalhães e seu poema *A Confederação dos Tamoios*. Nele podemos reconhecer ao lado do elogio à resistência americana ao invasor, a celebração também da obra portuguesa de “civilização”. O também já citado juízo de Candido sobre o poema faz dele um exemplar de criação que guarda ainda uma ascendência neoclássica – temas novos sob formas inadequadas ou a exploração desses temas ainda bastante distante da perspectiva nacionalista.

Despindo-se, todavia, da perspectiva de mensurar as práticas românticas pelo avanço progressivo em direção à conquista de um particularismo literário, podemos visualizar a outra duplicidade com a qual o romantismo teve que se haver na constituição do programa de individuação, e, em especial, nesse expediente de abasileiramento via expressão do *Folk* – as tais tradições dúplices já indicadas por Macedo Soares. A epopéia, como atesta o próprio Candido, é um gênero fundado essencialmente na opção a favor de um único ponto de vista, e vale lembrar ainda o ponto de vista do vencedor. A vitória, por sua vez, é da presença portuguesa, justamente aquela que se quer subtrair. Sendo assim, o projeto do épico, em correlação com o propósito de subtração da presença portuguesa, enfrenta um impasse. Impasse esse que parece explicar

¹²¹ Idem, *Ibidem*.

muito das ocorrências que se seguem no romantismo a partir disso, como a adoção da forma romanesca, enquanto alternativa para a impossibilidade do épico, a fragmentação a que poemas são submetidos e a inconclusão de outros:

Quanto a estes [projetos épicos], tomam forma entre a inviabilidade do gênero (exposta por Alencar ao comentar o poema de Magalhães e ao adotar a forma romanesca) e a necessidade do poema nacional (endossada pelo mesmo Alencar ao tentar, ainda assim, o gênero), entre forte pressão interna para o dilaceramento (daí a fragmentação a que Sousândrade submete o próprio poema, daí a inconclusão de outros deles) e uma longa vigência obrigatória (como se fosse necessário ter uma epopéia-em-processo para levar adiante outros trabalhos). ¹²²

Muito embora essa impossibilidade do épico tenha determinado as configurações expostas na passagem anterior, o “projeto” manteve-se presente de outras formas: sob a forma de fragmentos disseminados por toda a prosa, um impulso genealógico ainda tentou fixar as origens de fundação da nacionalidade ¹²³. O elenco desses “fragmentos” em “O Escritor...” vai desde a tentativa de Varnhagen de refazer a crônica do descobrimento, passando por Alencar remontando às origens do Ceará em *Iracema*, até Joaquim Manuel de Macedo a percorrer o Rio de Janeiro dos tempos coloniais em *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* ¹²⁴.

Aos pedaços, a literatura romântica seguiu a sua experiência de “quase-impossibilidade” de fundação da origem, de seu programa de abasileiramento, padecendo da cisão entre o “dever ser” e o “não poder ser”, esforçando-se tenazmente para superar essa sua inferioridade.

¹²² Idem, *ibidem*.

¹²³ Idem, *ibidem*.

¹²⁴ Na segunda parte deste trabalho nos ocuparemos de *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* a partir de um jogo de contrastes com as crônicas de João do Rio.

Para os românticos brasileiros traduzir uma pertinência específica – a nação – em termos globais, ou expressar em palavras o particular com vistas a sua integração a um universal, significava antes constituí-lo.

Ao compreenderem a “entificação” do nacional ou a individuação a partir da presença de certos quesitos, codificados em termos de um texto fundador, uma língua diferenciada, uma particularidade de costumes e tradições, etc., cabia delimitar os contornos da substância brasileira, modelá-la de modo a dar-lhe visibilidade, atestando sua existência, e, assim, encontrar a forma de expressão que lhe fosse adequada.

No entanto, essa empreitada romântica, como vimos, recobriu-se de uma constante sensação de impossibilidade. Uma impossibilidade que antes de ser pressentida no que se refere à forma adequada de expressão, foi pressentida no próprio “ser”, na própria substância.

A contingência do “dever ser” (substância particular) contraposta à sensação do “não ser” ou do “ser precariamente”, de modo incompleto ou inconcluso, é a determinante primeira de um sentimento de inferioridade que parece acompanhar todo o processo.

A elaboração dessa “quase ausência”, em grande monta, se dá a partir de uma referência ao tempo de existência da nação, enquanto um “estar” – país novo, recente. Projetando para o futuro, como uma fuga para frente, a possibilidade de sua presença ou conclusão, os românticos inscreveram para a literatura um transcurso a ser seguido e descreveram para o literato a tarefa de provar o “ser” ao mesmo tempo em que se o erige, como forma de superar uma inferioridade que passou a ser sua.

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido, ao buscar apreender, no tempo, a própria figura do intelectual brasileiro, em relação ao movimento geral de nossa experiência literária e espiritual, reverbera, ele próprio, o dilema romântico.

Se esse movimento geral é descrito como uma progressiva superação constante de obstáculos, dentre eles “o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” ¹²⁵, se reconhece na figura do intelectual ou literato o agente tenaz dessa superação.

Projetada como um drama contínuo, que ganha perspectiva de resolução no tempo, para o que cada geração deve dar o seu cadinho de contribuição, a síntese de Candido ao mesmo tempo em que se propõe diagnóstica, define-se medida de juízo e prescrição.

O romantismo, ao lado do modernismo, é destacado na periodização que Candido efetua da “evolução de nossa vida espiritual” como momento em que se intenta claramente tal superação. Sua caracterização como movimento capaz de mudar os rumos, vitalizar a inteligência, definindo-se como uma das fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita, em detrimento de outras fases onde isso não se conquista, ancora-se num elemento decisivo. Trata-se do fato, e isto é decisivo para Candido, de que no romantismo os laços entre desejo de afirmação da nacionalidade e atividade literária convertem-se em programa estético-ideológico: “Só se pode falar todavia de literatura nova, entre nós, a partir do momento em que se adquiriu consciência da transformação e claro intuito de promovê-la, praticando-a intencionalmente.” ¹²⁶

É o claro intuito de promover a superação da própria inferioridade diante da “quase-ausência” da substância, buscando constituí-la, expressá-la sob uma forma adequada, e traduzi-la em termos globais de modo que integre um universal, aquilo que “muda os rumos”. É a presença de um programa estético-ideológico no romantismo aquilo que se transfere como princípio para a fórmula síntese do movimento de nossa produção intelectual e para a periodização que se faz desse movimento.

¹²⁵ Candido, Antonio, *Literatura e Sociedade*, op. cit., p.110.

¹²⁶ Candido, Antonio, *Formação...*, op. cit., p.4.

Nesse sentido é que se pode dizer que Candido, além de emprestar a equação – dialética entre o local e o cosmopolitismo – aos românticos, empresta também o dilema, a partir do qual prescreve a tarefa de todo intelectual.

Para que não se pense que a tradição é pequena nessa perspectiva, vejamos o que Sérgio Buarque de Holanda receitava às vésperas de 22, em seu primeiro artigo publicado no *Correio Paulistano*, em 22 de abril de 1920. Buscando dissipar o pessimismo de Silvio Romero com relação à nossa originalidade literária, o futuro autor de *Raízes do Brasil* indica o transcurso a ser cumprido pela produção literária brasileira.

Para atingirmos a originalidade, devemos, pois, não esquecer a obra do indianismo no Brasil. Sua restauração hoje seria insensata e estulta, mas a inspiração em assuntos nacionais nos levaria a idênticos resultados por veredas mais suaves.

A nacionalidade de uma literatura, como diz o autor de *Provocações a debates*, não é uma coisa para ser feita com as regrinhas de um programa. Não há quem deixe de apoiar Silvio Romero quando este declara que o nacionalismo não é uma questão de idéias, é uma formação demorada e gradual de sentimentos.

Ninguém deve, todavia, tomar ao pé da letra essas palavras. O pessimismo do autor da *História da Literatura Brasileira* impede-o de acreditar que o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade.

O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final.¹²⁷

O predomínio do enlace entre afirmação da nacionalidade e atividade literária, ou a existência de um programa estético-ideológico aos moldes

românticos, é o parâmetro de medida para todas as diversas gerações de intelectuais, em especial àquela que se circunscreve entre 1900 e 1922, onde se insere a produção de João do Rio. Dela, predominantemente, só se viu de plasmação “particular” o hábito de macaquear tudo que é estrangeiro, que, nos termos tomados de Sérgio Buarque de Holanda, era “o único que não tomamos de nenhuma outra nação” ¹²⁸.

Nesse sentido, não se pôde ver outros dramas, outros dilemas e outras formas de representação daquilo que se passa nos trópicos, distantes dessa percepção, que implica, necessariamente, um local e um externo. Nem tampouco se pôde ver a tentativa de dissolução dessa distinção (local e externo), quando a própria idéia de local não mais vigora, como é o caso de João do Rio.

Fazendo da cidade moderna, e das formas de vida que ela institui, seu objeto privilegiado de inquirição, e admitindo a decadência como estado geral experimentado pela civilização como sua referência, o escritor/jornalista em João do Rio não vê inferioridade a superar, pois não constata superioridade. O que há é a necessidade para o jornalista de capturar as formas inusitadas de vida, indiciárias de transmutação de valores, e para o escritor/literato, como veremos, a necessidade de incitar essa transmutação.

Na parte II deste trabalho, buscaremos contrastar essa necessidade do escritor/jornalista com o dilema romântico – superar a inferioridade sentida pela “ausência do ser” -, e sua conversão em fórmulas para constituição da substância nacional. Quem o enfrenta é Joaquim Manuel de Macedo, tentando apartar-se da representação de um “Brasil-só-Natureza” modelado pelos viajantes, organizando sua prosa/crônica como passeio para um “Brasil-

¹²⁷ Holanda, Sérgio Buarque de, “A Originalidade Literária”. In *O Espírito e a Letra: Estudos e Crítica Literária* (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.35-41; para a citação p.41.

¹²⁸ Holanda, Sérgio Buarque de, “Ariel”. In *O Espírito e a Letra: Estudos e Crítica Literária* (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.42-46; para a citação p.42 (publicado originalmente na *Revista do Brasil*, v. 53, maio de 1920).

Polis”.¹²⁹ Os expedientes de que lança mão Macedo, tendo em vista as dificuldades que enfrenta também nessa empreitada, fazem com que ele associe a um gênero, supostamente reportado ao real, como a crônica, uma dose significativa de ficção.

Através de um jogo de contrastes, importa, especificamente, explorar a conformação do gênero crônica em cada uma das produções, a figura do narrador que lhes corresponde e as relações diversas que aí se travam entre “real” e “ficcional”, como modos específicos de conferir sentido ao ato de, em palavras, estar no mundo. Seja esse mundo dividido em fronteiras, como para os românticos, sejam as fronteiras ou o próprio mundo, como para João do Rio, apenas ilusão.

¹²⁹ Antonio Candido atenta-se para essa questão, distinguindo momentos diferentes no enfrentamento do processo de individuação: primeiramente, o nativismo, “predominando o sentimento da natureza”; num segundo momento, o patriotismo, predominando o sentimento da *polis*. Cf. Candido, Antonio, *Formação...*, *op. cit.*, p.14.

Parte II

Contrastes

Os termos do contraste

A fim de operarmos o contraste entre uma produção romântica e os escritos de João do Rio, importou muito, na escolha dos materiais a serem comparados, uma série de coincidências. Coincidências envolvendo o tema abordado pelos textos, o gênero sob o qual ganham forma, o público leitor objetivado, mas, fundamentalmente, o perfil do narrador.

Dessa forma, elegeu-se, em função das similaridades quanto a esses elementos, como expressão artística de João do Rio, identificada com o decadentismo, *A Alma Encantadora das Ruas*¹; e, como expressão artística identificada com o romantismo, *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*² de Joaquim Manuel de Macedo.

O tema privilegiado por ambos os textos é a cidade do **Rio de Janeiro**. A **crônica**, o gênero que parece ajustado ao intento de descrevê-la. O **leitor de jornais** é o alvo, o outro lado da cena que envolve escritura e leitura cotidiana e paulatina da cidade. O narrador: **aquele que conta o que vê e ouve no “passeio” ou “movimento” pelas ruas e morros cariocas.**

Mas, se essas similaridades justificam a comparação, é preciso não descuidar das nuances, das sutis e drásticas diferenças que se afirmam a partir delas. Mesmo porque, é das diferenças que se desdobram de uma **cena idêntica envolvendo escritura e leitura** que advém os elementos mais férteis para o cotejamento entre ambos. Vale precisar que a cena idêntica, à qual nos referimos quanto aos dois textos em questão, relaciona-se à articulação

¹ Rio, João do, *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1987.

objeto/narrador/gênero/leitor, numa composição que se apresenta da seguinte forma: cidade/aquele que passeia pela cidade/crônica/leitor de jornal.

Quanto à primeira, mais óbvia e drástica distinção, tem-se que, embora o Rio de Janeiro seja o foco de observação nos dois textos, eles não tratam de um mesmo Rio. No texto produzido por Joaquim Manuel de Macedo, entre 1862-1863, publicado no *Jornal do Comércio*, é o Rio capital do Império, na pena de um literato ocupado com a fixação da “substância brasileira”, a peculiaridade, o singular da alma nacional. No outro, o de João do Rio, produzido entre os anos de 1904-1907, publicado nas páginas da *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*, é o Rio republicano das inúmeras transformações urbanas, que, num traço decadentista equivale a qualquer Rio, uma Lisboa, Paris, ou Londres...

Mas não é sob o crivo ou com lentes de quem tem duas cidades em mira (uma republicana e moderna, outra, imperial) que buscamos observar tais textos. Não se interpreta aqui o papel de um historiador que recolhe em fontes literárias as evidências possíveis de um objeto qualquer que seja, ou, no caso, cada uma dessas duas cidades com rubricas de antemão. Buscamos, antes, os textos no seu diálogo com uma materialidade - cidade -, pressuposta por eles como uma existência ou referência que lhes é anterior. Mas que, exatamente por isso, são instauradas por eles como “real”. Dessa forma importa, então, mais que a cena, a ante-cena.

Por essa razão é fundamental nesses dois textos o fato de ambos apresentarem-se como “passeios” pela cidade. Pois que desse modo está implicada a idéia de testemunho. Daquele que vê ou experimenta não se pode duvidar, pois que esteve lá. De igual modo, importa muito, também, o fato desses textos apresentarem-se como um convite ao leitor para um percurso pela cidade, onde o narrador, travestido de cicerone, aponta, indica, dá a ver àquele que se refugia no conforto da mera leitura.

² Macedo, Joaquim Manuel de. *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, s/d.

Entretanto, o mais significativo, nesse sentido, é a anunciação desses textos por seus autores como crônicas, pois que, como crônicas, sugerem um reportar-se aos fatos.

Quanto a este último aspecto, talvez seja oportuno lembrar aqui as considerações de Margarida de Souza Neves, que apontam as raízes etimológicas do termo crônica e sua constante consideração como forma “realista” de representação ou como forma de expressão mais interessada no “real” do que no “possível”:

A crônica, pela própria etimologia – *chronus*/crônica – é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linhagem dos cronistas coloniais, ela pretende-se registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na virada do século XIX para o século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador. Num e noutro caso, a crônica guarda sempre de sua origem etimológica a relação profunda com o tempo vivido. De formas diferenciadas, porque diferente é em cada momento a percepção do tempo histórico, a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. Não fosse senão por essa razão, já seria justo que delas se ocupassem os historiadores.³

Talvez, também, seja o caso de lembrar Antonio Candido que, de um outro modo, reafirma a associação desse gênero com a vida ao rés-do-chão: “Ora, a

³ Neves, Neves, Margarida de Souza, “Uma Escrita do Tempo: Memória, Ordem e Progresso nas Crônicas Cariocas”. In *A Crônica - O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Editora da UNICAMP: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 75-92; para a citação p.82.

crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas.”⁴

A descrição da cidade oferecida no interior de uma narrativa maior - a de um “percurso” ou de um “passeio” por ela -, tanto por Macedo quanto por João do Rio, indica a preocupação desses autores de selar com chancela de autenticidade aquilo que se dá a ver ao leitor. Combinada à crônica, na sua sugestão quase que “natural” de fidelidade ao tempo vivido, o “movimento” do narrador pela cidade constitui o elemento determinante do modo de instaurá-la enquanto materialidade nessas duas expressões artísticas.

Nesse sentido, é bom lembrar que a cada um dos momentos históricos que circunscrevem os textos em questão - segunda metade do século XIX e primeiros anos do século XX - correspondem ocorrências específicas envolvendo a crônica. Tais ocorrências dizem respeito às relações desse gênero com outros gêneros de escrita. Mas embora sejam distintas as ocorrências, pois os gêneros com os quais a crônica se relaciona são diferentes em cada um desses momentos, é sempre, em última instância, com a ficcionalidade que essas relações se estabelecem.

Segundo Flora Süssekind, em *O Brasil não é Longe Daqui*⁵, por volta dos anos sessenta do século XIX, momento da produção de *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, os gêneros romance, conto, novela e crônica já eram bem aceitos. Isso significa dizer que tanto esses gêneros, quanto os narradores específicos que lhes correspondem, já haviam passado por um processo de distinção e de fixação. Para essa autora, toda a primeira metade do século XIX pode ser descrita como um processo de apaziguamento das fronteiras e de estabelecimento de limites entre as formas de prosa. Portanto, quando Macedo publica seu *Um Passeio...* e anuncia-o como crônica, já existia uma demarcação muito clara dos liames da crônica com qualquer forma de ficcionalidade.

⁴ Candido, Antonio, “A Vida ao Rés-do-Chão”. In *A Crônica - O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Editora da UNICAMP: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22; para a citação p. 14.

⁵ *O Brasil não é Longe Daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Macedo sabe que, anunciando a prosa de *Um Passeio...* como crônica, ela ganha foro de facticidade e verdade.

Se nos anos sessenta, do século XIX, as ocorrências que envolvem a crônica podem ser traduzidas como um desfecho no processo de “etiquetagem” das várias formas de prosa, nas primeiras décadas do século XX, momento em que a obra de João do Rio é publicada, o cenário é outro. Segundo Margarida de Souza Neves, em passagem citada anteriormente, nos primeiros anos desse século, já havia lugar reservado na crônica à subjetividade do autor. Esta afirmação pode ser ainda corroborada por Antonio Candido, numa passagem em que o autor elogia a relação que a crônica passou a apresentar com o poético, após a trilha aberta pela inovação modernista:

Ao longo deste percurso, [a crônica] foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo em toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.⁶

Mas, discordando em parte dos autores acima, é preciso lembrar que antes desse encontro da crônica consigo mesma, no sentido de um maior distanciamento da preocupação de informar e lugar possível de projeção da subjetividade, ela foi investida da qualidade de gênero conformado ao jornalismo. Para tanto, valeu exatamente sua suposta qualidade de escritura reportada ao real.

Essa ocorrência está relacionada a um dilema que a crítica literária passa a enfrentar, no início do século XX, diante da profissionalização oferecida pelo jornal ao homem de letras. Ao literato, nesse processo, além de ser imposta a

⁶ Candido, Antonio, “A Vida ao Rés-do-Chão”, *op. cit.*, p. 15.

condenação de escrever como jornalista, era exigida uma transmutação: olhar para os eventos diários, sociais, políticos, culturais, da vida de um modo geral, com lentes específicas; anotá-los, descrevê-los e posicionar-se diante deles da forma mais objetiva possível. Aos críticos de literatura, diante desse processo, reservou-se a tarefa bastante árdua de distinguir o que era literatura daquilo que saía das páginas dos diários.

Num arranjo definidor dos campos (literatura e jornalismo) capaz de permitir o discernimento dos produtos advindos do jornal, à literatura associou-se a imaginação, a contemplação, a subjetividade e inventividade em prol da afirmação de valores; ao jornal associou-se o reverso: a factualidade e a objetividade. Neste arranjo, a crônica, junto à reportagem, ao inquérito e à entrevista, foi identificada como gênero apropriado ao estabelecimento e fixação dos fatos, funções primeiras do “fazer jornal”.

João do Rio tem plena consciência desse processo ao produzir *A Alma Encantadora das Ruas* e sabe bem o significado de anunciá-la como crônica. Comprovação maior disso é a natureza das questões que ele próprio formula no inquérito *O Momento Literário*. Nessa obra de 1906, João do Rio indaga a uma grande parte dos literatos do período o que pensam sobre os efeitos do jornalismo sobre a literatura. Além disso, o próprio autor já teria sido muito alertado por três importantes críticos literários do período, quando da publicação de seu primeiro livro de crônicas, *As Religiões no Rio*, sobre a existência de boa dose de inventividade, ficcionalidade, imaginação e afirmação de valores pessoais em descrições de cenas que se propunham objetivas. Elísio de Carvalho, João Ribeiro e Nestor Victor, apesar de elogiarem *As Religiões...*, não desculpam, naquele momento, o estreante escritor pelo embaralhamento dos campos ⁷.

⁷ Cf. Vitor, Nestor, “As Religiões no Rio por João do Rio (Paulo Barreto)” (1906). In *Obra Crítica de Nestor Vitor*, vol.1, Coleção de Língua Portuguesa Moderna. Rio de Janeiro: MEC: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, pp.382-388. Ribeiro, João, “Paulo Barreto” (1907). In *Obras de João Ribeiro: Críticos e Ensaístas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959, pp.131-132. Carvalho, Elísio de “João do Rio” (1907). In *As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira*: Paris: Rio de Janeiro: Garnier, pp.121-139.

Dessa forma, o oferecimento de uma descrição da cidade, no interior de uma narrativa do “movimento” do próprio narrador por ela, não deixa dúvidas de que o objetivo de João do Rio é garantir, com o seu relato, pelos menos a princípio, a produção de um efeito de veracidade sobre o que diz ver e descrever, dando realidade aos contornos da sua cidade. *A Alma Encantadora das Ruas*, como narrativa desse “percurso” pela cidade e crônica deste “percurso” pretende sugerir, antes de qualquer coisa, sua referencialidade no concreto, mesmo que uma exploração mais cuidadosa deste volume nos revele a existência ali de uma espécie particular de “movimento” pela cidade, bem como uma específica aprendizagem ou experiência permitida por ele.

De qualquer forma, embora saibamos de antemão que João do Rio jogue ironicamente com a cena que envolve escritura e leitura primeiramente anunciada, *A Alma Encantadora das Ruas* tanto quanto *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, de Macedo, se apresentam como crônicas exatamente por afirmarem a ausência de ficção.

Nos dois momentos históricos em questão, a crônica institui-se enquanto tal num movimento incessante que dela aparta, separa, o que se afigura imaginação, subjetividade e inventividade. E, sendo assim, mesmo que num caso, seja **o subjetivo ou ficcional travestido de crônica** e, noutro, a **crônica travestida de ficcional**, como veremos, é exatamente a partir desse movimento repetido de fundação desse gênero que os dois textos são observados. Dizendo de outro modo: é nos liames com a ficcionalidade, nos pontos de contato, nas aproximações e afastamentos quase concomitantes que se busca apreender essas duas cidades-crônicas ou crônicas da cidade.

Passemos, então, aos sentidos de cada um desses “percursos” e os expedientes específicos, em cada uma dessas obras, de instauração da crônica da cidade, enquanto recurso que possibilita a visibilidade dessa, e a distinção, por sua vez, das práticas românticas e práticas decadentistas de João do Rio.

Macedo e a crônica que se traveste de ficção

Ao começar com Macedo, marquemos, inicialmente, o ritmo do “movimento”, a velocidade dos passos e apontemos o que se leva junto.

O convite ao leitor é para um **passeio** pelo Rio de Janeiro. Os passos são lentos, e se prevêem longas paradas para observar e descansar. Mas quais são as vistas? São, privilegiadamente, monumentos arquitetônicos e edifícios públicos. A paisagem natural importa pouco; afigura apenas entorno ou auxilia na construção de uma “narrativa em trânsito”. Narrativa que busca parecer executada no ato do próprio passeio e que objetiva produzir no leitor a sensação de que passeia junto. Dessa forma, acidentes geográficos como morros, encostas, ladeiras íngremes, emergem em meio à descrição dos passos nas subidas e descidas, do mesmo modo que uma brisa de mar, uma sensação de umidade e o frescor de uma grande sombra auxiliam na descrição das paradas, na sensação de descanso, quando se senta no chão ou nas pedras para tomar fôlego.

A passagem que segue sobre o Convento de Santa Tereza é bastante exemplar de uma leitura feita passeio, desta “narrativa em trânsito” e do ritmo que ela obedece, mas, sobretudo, de uma paisagem natural que é só recurso para a produção, no leitor, da sensação de que ele é a maior companhia daquele que passeia:

Vamos, pois, subir, tanto quanto for preciso aquele pitoresco monte; **não vos guiarei, porém, por nenhuma dessas novas ruas** que

o trabalho inteligente do homem civilizado tem aberto pelas encostas do morro com um declive suave e insensível, e bordado de casas de campo e de jardins galantes. **Terei de contar-vos daqui a pouco uma história do passado**, que iria mal se fosse referida por entre as flores e as galas da atualidade.[...]

Não temos necessidade de subir muito: o convento de Santa Tereza ali está. Voltai-vos à direita, levantai a cabeça, aí o tendes. Foi um piedoso retiro, e ao mesmo tempo uma prisão tristíssima. É um anacronismo de pedra e cal; mas, também, em todo o caso, foi santa a sua origem, e o mosteiro pode-se dizer a flor mística nascida de uma vocação sublime.

Esperai um pouco: não nos aproximemos ainda do convento. Sentemo-nos em frente dele nestas pedras, e, antes de encetar a sua história, comecemos pela recordação de uma ermida que o precedeu.⁸
(grifos meus)

Esta indicação prévia do percurso “não vos guiarei, porém, por nenhuma dessas novas ruas” não é fortuita, define o “passeio”. Ela é menos no Rio presente e mais no Rio passado. Da atualidade, do tempo presente, onde se inicia o passeio, recolhem-se apenas os motivos, as vistas dos edifícios que serão descritos posteriormente; e descritos enquanto história. A impressão que se tem a partir da primeira caracterização daquilo que será observado é que se tratam tão somente de edificações. O Paço Imperial, o Palácio Imperial, o Passeio Público, os conventos e as ruelas ao redor parecem todos vazios no momento de sua demarcação como objeto que se visitará e pelo qual se irá passear. Tudo se passa como se estivessem desocupados, às vezes, abandonados. Nenhum registro da vida contemporânea ligado àquelas construções se efetua. Foge-se ao movimento cotidiano que poderia ser visto por qualquer um que resolvesse, na segunda metade do século XIX, levantar

⁸ Macedo, Joaquim Manuel de, *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, op.cit., p. 103.

da poltrona e passear pelas ruas, cercanias ou interiores daquelas construções.

Acompanhemos, então, como se delimita o foco no presente, apartando-se dele tudo o que provavelmente pudesse ser observado enquanto vida que o envolvia e quanto às práticas e usos que o definiam. A demarcação do Palácio Imperial como “objeto de estudo” (expressão tomada ao próprio Macedo) é bastante ilustrativa desse movimento:

Eis-nos em frente do palácio imperial, no largo do Paço.

Por onde viemos para chegar aqui, e como nos achamos de improviso neste lugar, é o que não importa saber, nem eu poderia dizê-lo. Consolemo-nos desta primeira irregularidade do nosso passeio; além de nós, há por esse mundo muita gente que se acha em excelentes posições sem saber como. O nosso século é fértil em milagres desta ordem. [...].

Paremos agora um pouco, e conversemos por dez minutos.

É justo que estudemos com interesse a história do palácio imperial; antes, porém, cumpre dizer duas palavras a respeito do lugar em que ele está situado. ⁹

“Dizer duas palavras a respeito do lugar em que ele está situado” é tão somente descrever a praça, o cais, a rampa, o chafariz, o aterro em termos das suas proporções atuais num movimento comparativo com suas conformações e medidas anteriores. São cenas que focalizam detalhes relacionados apenas às construções e suas disposições.

Esse procedimento não se explica apenas porque o maior e verdadeiro “passeio” que Macedo quer promover ao leitor seja o de um “passeio no tempo”. E a evocação de uma atmosfera remota se anulasse, caso o leitor fosse levado primeiro a passear integralmente pelo presente, tomando contato com o seu movimento, o seu murmurinho ou suas inovações. O outro motivo aí implícito

⁹ Idem, p. 21.

é que aquilo que é demarcado como local de passeio e visita precisa ser visto no presente, através da prosa, diferentemente da forma como foi dado a ver pelos viajantes europeus da primeira metade do século XIX.

As paisagens dos viajantes europeus, que integravam edificações urbanas, tomavam as construções sempre à distância, focalizando-as apenas exteriormente. Muito raramente pode-se encontrar nas pranchas cenas de interiores dos edifícios, quanto menos de seus detalhes arquitetônicos ou descrição dos objetos que os compunham. Importava nas vistas destacar prioritariamente os elementos naturais que avizinhavam os edifícios e traçar em primeiro plano uma espécie de “palco” onde podiam desfilar tipos humanos e costumes¹⁰. As vistas que seguem exemplificam este traço marcante das composições dos viajantes:

¹⁰ Enfatizamos que, ao nos referirmos às representações efetuadas pelos viajantes da primeira metade do século XIX, às quais Macedo se opõe, não desconsideramos o fato de que figuras humanas sejam nelas

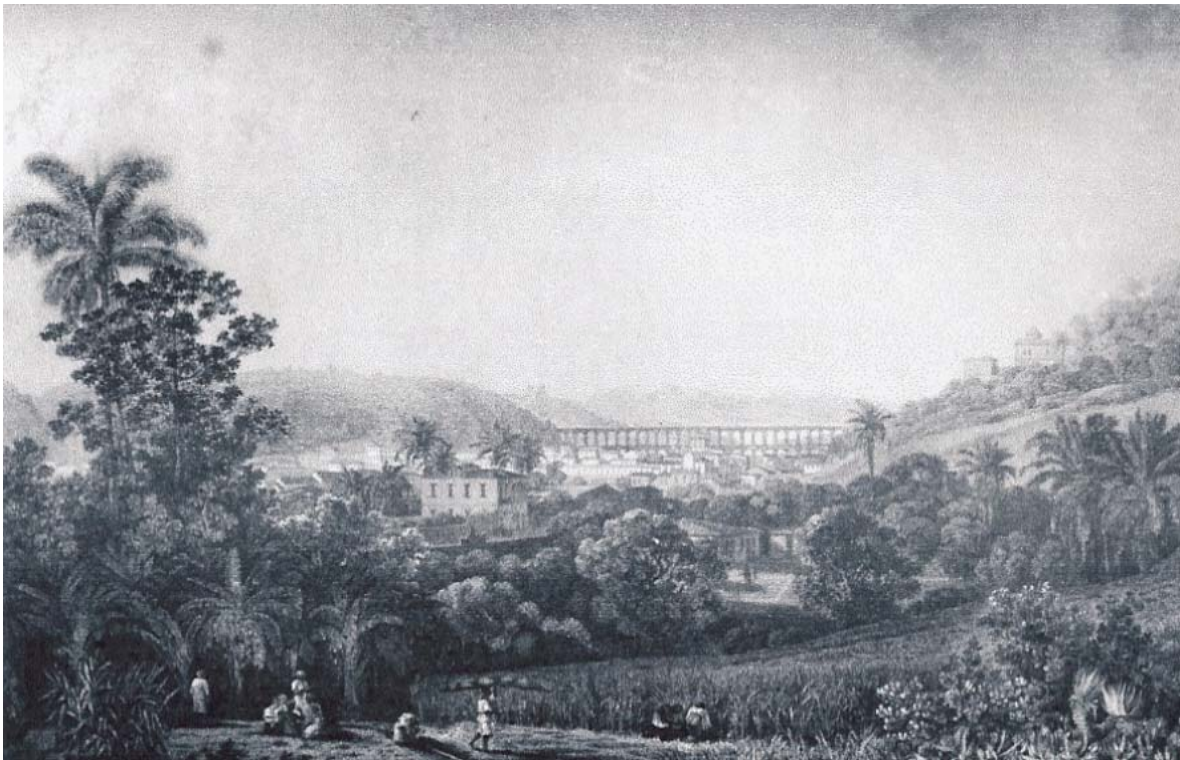


Johann Moritz Rugendas

Vista do Rio de Janeiro tomada perto da Igreja da Glória ¹¹

representadas, indicamos, por outro lado, o fato de que as edificações figuram majoritariamente em segundo plano, em proveito do destaque para a vegetação e a paisagem.

¹¹ Rugendas, Johann Moritz, Figura 1/9. In *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes: Brasília: INL, 7ª ed., 1976. A primeira edição dessa obra em francês e em alemão é datada de 1835. Rugendas esteve no Brasil entre 1821-1825.



João Emanuel Pohl

Vista Parcial do Rio de Janeiro, com o aqueduto e panorama da baía ¹²

A demarcação do Convento de Santo Antônio, em *Um Passeio...* oferece-nos maiores detalhes dos movimentos da prosa de Macedo nessa interlocução com as vistas de viajantes. Nesse caso, a evocação de paisagens já conhecidas a que se quer negar é mais perceptível. As telas evocadas são provavelmente de

¹² Pohl, João Emanuel, (encarte entre as páginas 72/73) de *Viagem no Interior do Brasil – Empreendida nos anos de 1817 a 1821 e publicada por ordem de sua majestade o Imperador da Áustria*. Primeira Parte. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: INL, 1951. A primeira parte dessa obra foi originalmente editada na Áustria em 1832, e a segunda parte em 1837.

Taunay ¹³, intituladas “Morro de Santo Antônio” e “Largo da Carioca”, ambas de 1816. Nota-se nelas o privilegiamento da vista da baía e da cidade que pode ser obtida a partir do morro. O convento dos capuchinhos e os próprios capuchinhos são também representados. Porém, suas presenças nas duas telas apenas cumprem o papel de identificadores do local exato donde se tem aquela vista. Trata-se do convento, porém, o convento pouco importa.



Nicolas Antoine Taunay (1816)

Morro de Santo Antônio¹⁴

¹³ Cabe lembrar que Taunay não é propriamente um viajante de expedição científica. Ele integrava a Missão Artística Francesa no Brasil.



Nicolas Antoine Taunay (1816)

Largo da Carioca¹⁵

Situado também no morro, Macedo não se furta a apontar a visão que se pode obter a partir dele, mas, primeiramente, demarca antes o convento com sinalizações bastante claras da direção que o olhar deve tomar:

¹⁴ Belluzzo, Ana Maria de Moraes, *O Brasil dos Viajantes*, vol. III. São Paulo: Metalivros: Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994, p.120.

¹⁵ Idem, p.121.

Subamos, pois, a ladeira de S. Antônio. Aí nos fica à mão direita essa pesada mole de granito que se chama o chafariz da Carioca, e, que há de ainda convidar-nos a um passeio especial. Vamos subindo e deixemos agora à mão esquerda o que o padre Luiz Gonçalves dos Santos designou com o nome de ‘caixa com forma de torre’, que recebe a água que vai ter ao chafariz.

Subamos sempre, depois de ver outra vez ao lado direito o elegante portão de ferro em que vem terminar a excelente escada de pedra que substituiu a ladeira da ordem terceira dos franciscanos, demos alguns passos mais, e volvendo para esse mesmo lado, subamos a escada também de pedra que nos conduz ao adro do convento e das igrejas dos frades e dos terceiros de S. Francisco.

A posição é magnífica. O convento domina uma parte da baía e grande parte da cidade. Em frente, apenas o monte do Castelo se levanta como uma barreira; mas, em vez de amesquinhar-lhe o panorama, aumenta ainda talvez a beleza deste.¹⁶

Essas alusões rápidas às paisagens já conhecidas têm como objetivo maior a sua negação. Em meio a elas e a partir delas se demarca o objeto primeiro do qual deve servir-se o olhar. Após a demarcação, imediatamente, enceta-se a construção de quadros sucessivos que aproximam o leitor dos detalhes mínimos das edificações. Trata-se de detalhes externos, mas, principalmente, de detalhes que definem os interiores. Vejamos como isto se processa no caso já apontado do próprio convento de Santo Antônio:

O aspecto interior da igreja do convento não é imponente. Tendo, porém, ao lado esquerdo a dos terceiros e ao direito a face principal do mosteiro, representa este conjunto um edificio de vastas proporções, e notável ao menos pela sua grandeza.[...]

O Templo é um pouco sombrio. Mas, quanto a mim, não perde por isso a majestade da casa do Senhor. Todas as portadas são de

¹⁶ Macedo, Joaquim Manuel de, *op. cit.*, p. 124.

mármore, e as portas e o teto de jacarandá. Não sei quem teve o mau gosto de mandar pintar com tinta vermelha aquelas portas, roubando-lhes assim a beleza natural e severa da preciosa madeira; mas o atual provincial fez restituí-las ao seu antigo estado, e o jacarandá ostenta outra vez a sua grave formosura.

A igreja é simples e seus altares ornados de trabalhos de talha de um estilo pesado. A capela-mor mostra-se enriquecida com dezenove painéis da vida de S. Antonio, representando seus belos feitos e milagres por sua intervenção operados. O coro é espaçoso; em frente, aparece o órgão, que é um dos melhores que existem no Rio de Janeiro. Olhando para o fundo do coro, o órgão apresenta um espaldar com um crucifixo que tem aos lados as imagens de Nossa Senhora e de S. João. Por detrás do órgão, levanta-se uma estante coral de jacarandá, que é de uma execução severa. Aos lados seguem-se as estantes e cadeiras ou assentos também de jacarandá, e preparados de modo que oferecem todos os cômodos possíveis e imagináveis, como era de esperar em uma obra meditada e realizada por frades, que são os homens comodistas por excelência.¹⁷

Dos detalhes e, a partir deles, seguem-se profundidades. E profundidades que se querem prioritariamente históricas. A seqüência do trecho acima favorece muito a exemplificação desse movimento:

A igreja tem três altares: o do lado do Evangelho consagrado a Nossa Senhora da Conceição, o do lado da Epístola ao patriarca dos franciscanos, e o altar-mor a S. Antônio.

Não posso ir adiante sem recordar uma tradição que se refere àquela imagem de S. Antônio, e sem lembrar-vos as honras e os despachos que esse milagroso santo mereceu outrora do governo.

Começo pela tradição.

Aquela imagem de S. Antônio é obra de um dos frades da ordem. Trabalhava nele esse religioso com fervor e devoção, e tinha-se saído

bem na disposição e execução de todo o corpo da imagem. Chegando, porém, à cabeça, não pode ajustar ao corpo uma só das muitas que teve de ir fazendo, porque, apesar de todo o seu cuidado e empenho, umas cabeças excediam e as outras não chegavam à medida.¹⁸

O trecho segue com a história minuciosa de como a estátua de Santo Antônio veio a ser completada. Após seu término o narrador focaliza outros detalhes do altar-mor e, com a mesma minúcia, registra as histórias que envolvem outros objetos ali dispostos.

Eis então o roteiro que cumpre o olhar do narrador e que deve cumprir o olhar do leitor em direção aos edifícios: primeiro demarcá-los enquanto edificações fazendo com que suas proporções ocupem toda a tela, em contraposição às formas de representação das edificações urbanas nas pranchas dos viajantes europeus. Antes, porém, não se pode esquecer que todo o movimento contemporâneo que envolve o edifício deve já estar ausente quando então esta vista é obtida; em seguida, deve-se focalizar os detalhes, num movimento que objetive esquadrinhar medidas, estilos, formas, composições, desgastes, deteriorações de exteriores e interiores; por final, através de uma digressão ao passado, deve-se buscar profundidades, e aí sim, recolher nomes, pessoas, movimentos, práticas, acontecimentos, costumes, casos, façanhas, fundações e origens que relacionem-se aos objetos e aspectos das construções.

A suposição de uma interlocução de Macedo com as paisagens de viajantes europeus, no momento de demarcação de seus “objetos de estudo” não é gratuita. Isto está indicado na introdução ao volume. Esta indicação é acompanhada de uma justificativa do próprio *Um Passeio...*, como algo que se contrapõe às tantas expedições estrangeiras que se ocuparam do Brasil.

Num primeiro momento de contraposição a estas expedições, Macedo lembra e rende tributo à fracassada expedição brasileira, organizada em 1859.

¹⁷ Idem, pp. 124-125.

¹⁸ Idem, p.125.

Condena o Estado e a população pela falta de auxílio e crédito aos homens que buscaram, naquele momento, explorar cientificamente as províncias do país:

Tenho de memória que em 1859, quando pela primeira vez apareceu a idéia de se mandar uma comissão científica *brasileira* explorar essas províncias do império, fez-se disso objeto de escárnio e de sarcasmo, e a pobre comissão, que partiu no ano seguinte da nossa capital, levando consigo quantas pragas e maus agouros puderam lançar sobre ela os *homens práticos e sabichões do Estado* e do próprio governo, que já não pouco haviam despendido para fazê-la encetar os seus trabalhos, ficou em breve tão desestimada que até às vezes achou-se sem recursos para prosseguir nas explorações; e por fim de contas, foi obrigada a parar em meio da obra, porque era inevitável que se apagasse a lâmpada, quando não lhe puseram mais azeite. ¹⁹

Num segundo momento, lamentando a ausência de outras expedições brasileiras do gênero, Macedo reproduz a forma como pensam os governantes, que segundo sua interpretação, são as razões últimas daquela ausência:

Devemos contentar-nos com as comissões dessa natureza que tem sido e hão de ser mandadas ao Brasil por nações estrangeiras; nós não temos a menor necessidade de conhecer a nossa própria casa: basta que os estranhos nos ensinem o que ela é e o que temos dentro dela. ²⁰

Por fim, num enfrentamento com essa forma de pensar, afirma a necessidade dos brasileiros assumirem a tarefa de (re)conhecimento de sua própria terra. E arroga a si o papel de explorador do Brasil. Para desempenhar tal papel, no entanto, não julga que precise ir tão longe. Dispõe-se a apresentar algo que julga bastante desconhecido: a própria capital do império: “Entretanto,

¹⁹ Idem, p. 17.

eu estou convencido de que se podia bem viajar meses inteiros pela cidade do Rio de Janeiro, achando-se todos os dias alimento agradável para o espírito e o coração.”²¹

Para quem começa se opondo às expedições estrangeiras no papel de dizer o que é o Brasil e lamentando o não interesse dos governos em organizar expedições brasileiras que promovessem o conhecimento do país, é no mínimo curioso aquilo que Macedo indica poder encontrar numa viagem pelo Rio de Janeiro: “alimento agradável para o espírito e o coração” .

Sendo *Um Passeio...* basicamente uma série de expedições através do tempo, é razoável que seus resultados não fossem classificações, tipologias ou catalogações da flora ou da fauna (conhecimento científico) de um Brasil **privilegiadamente só-natureza**. Se de um detalhe do interior das construções - estátua de santo, um órgão, um túmulo, uma cela, uma jarra de madeira, uma pintura - se remete imediatamente para uma genealogia correspondente, aquilo que o narrador e o leitor encontram por fim nessas expedições devem ser identificações, (re)conhecimentos, mas, sobretudo, sensações de pertencimento.

Mas, se essas “expedições no tempo” são contraposições aos quadros ou vistas dos viajantes estrangeiros, qual o significado exato dessa “profundidade” com que Macedo quer (re)pintá-los?

Segundo Flora Sussekind, a constituição de um narrador de ficção no Brasil na primeira metade do século dezanove se faz tendo como modelo a figura do narrador das expedições científicas desenvolvidas no país desde fins do século XVIII. A escolha deste modelo efetua-se porque as descrições do Brasil propostas por estes viajantes são compatíveis com a função que os primeiros românticos fixaram para a literatura naquele momento. Como viagens de ilustração, as expedições estrangeiras buscavam classificar e catalogar toda variedade de espécies e de paisagens encontradas no globo. Nesse movimento de distinção, nomeação, tipificação de formas e cores, as

²⁰ Idem, p. 18.

viagens ofereciam um rico manancial dos traços especificamente tropicais do Brasil. Para uma literatura que buscava a fixação do típico, do insólito de uma paisagem só-brasileira, como tarefa que a legitimava enquanto literatura nacional, era aconselhável não só recolher as espécies de só-Brasil colecionadas pelos viajantes, mas também seguir os passos desse narrador-estrangeiro.

Nesse sentido, o que resulta da prosa de ficção desses primeiros românticos são descrições privilegiadamente de um Brasil-só-natureza, que conformam um cenário onde os dramas e aventuras se ambientam. As tramas criadas por esse narrador romântico forçavam situações que garantiam pretextos para alongadas descrições das paisagens provinciais, de um Brasil ainda virgem, intocado, a ser descoberto, classificado e catalogado junto ao todo de um Brasil que se queria completar. Como que tendo a tarefa de continuar o trabalho do viajante estrangeiro, esse narrador de ficção toma sua pena e com muita tinta traça percursos, mapas e esboços do país.

Finalizada esta primeira tarefa - a de recolher os contornos do Brasil - tem-se como resultado uma paisagem atemporalizada do país. Este resultado acabou por obrigar a definição de outras tarefas. Nos anos sessenta, figurações diferentes desse narrador de ficção e da paisagem de Brasil começam a anunciar-se. O que se verificará na prosa deste outro momento é uma tentativa de temporalizar a paisagem conquistada.

No princípio a atividade parece ser tão somente a de temporalizar a “só-natureza” que se colou à imagem do Brasil. Na crítica que José de Alencar desenvolve sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, *Confederação dos Tamoios*, fica evidente a nova missão que se coloca para a prosa da segunda metade do século passado. O próprio Alencar trataria de cumpri-la com os romances *O Guarani* e *Iracema*.. Sobre esta crítica e o significado desta temporalização nos esclarece Flora Süssekind:

²¹ Idem, p.19.

Não bastariam, pois, as descrições da natureza e as cenas da vida indígena. Faltariam à ‘pintura’ de Magalhães três traços fundamentais, na opinião de Alencar: ‘o esboço histórico’, a ‘origem’, ‘as tradições primitivas’ desses índios de que fala o poema.²²

Mas, tão logo isto se anuncia, rapidamente a missão dos escritores românticos se revela maior. A tentativa de temporalização da paisagem, observada nos romances de Alencar, remete a paisagem muito mais para fora do tempo do que para o interior dele. É num tempo mítico e lendário que Alencar fixa as origens ou fundações do Brasil, ou aquelas “tradições primitivas” dos índios, isentas de quaisquer máculas que indica inexistir no poema de Magalhães. O “narrador-em-trânsito-por-outra-época”²³ de Alencar acaba fora da história e faz morada no mito.

O que Macedo parece procurar com o seu *Um Passeio...*, enquanto uma contraposição àquilo que os viajantes fixaram como paisagem de Brasil é, em primeiro lugar, uma negação daquela imagem só-natureza, ou daquela paisagem atemporalizada do país, que tanto inspirou a narrativa de ficção da primeira metade do século. Depois, aprofundar aquela tendência dos ficcionistas da segunda geração romântica em temporalizar a paisagem, demarcando origens e fundações. Todavia, seu empenho nesse sentido não é assinalar as origens e fundações de um Brasil num tempo mítico ou lendário, mas, assinalá-las, fundamentalmente, num tempo histórico. Daí *Um Passeio...* anunciar-se como crônica, a sua viagem ser fundamentalmente urbana, permitindo o espreitamento de edifícios ou construções que se plasmaram no cenário todo virgem e inicialmente inóspito. Daí, também, o recurso de dar profundidade às vistas urbanas traçadas pelos viajantes, focalizando em primeiro plano os edifícios que nelas foram secundarizados, e a digressão histórica para revelar estes edifícios como signos maiores de um Brasil que tem substância, que possa ser identificada enquanto referências maiores de *polis*.

²² Sússekind, Flora, *O Brasil não é Longe Daqui*, op. cit., p. 191.

²³ Expressão tomada a Sússekind.

Mas é bastante curioso como esta temporalização das vistas de viajantes são elaboradas. Os instrumentos utilizados por Macedo vêm de um tempo que antecede em muito aquele das expedições científicas do século XVIII. Seus recursos ou fontes na elaboração das “profundidades” são as crônicas coloniais. As referências a elas podem ser encontradas no trajeto de toda a viagem desse narrador-historiador. Entretanto, surpreendentemente, elas parecem revelar-se insuficientes para o seu propósito.

O maior recurso para temporalizar as vistas e alcançar origens são as tradições, as lendas, os muitos “causos” que envolvem os mosteiros, o palácio, o passeio público, os santos padroeiros, os objetos de arte, as disposições arquitetônicas, etc.. No caso, por exemplo, das origens do Passeio Público tem-se uma cena altamente idílica envolvendo a sua criação. Esta cena diz respeito à paixão cultivada pelo Vice-Rei Luiz de Vasconcelos e Souza por uma jovem simples do povo. Passando, à noite, pelas mediações da lagoa do Boqueirão, onde mais tarde se construiria o Passeio Público, Luiz de Vasconcelos ouve, à espreita da jovem moça por quem se apaixonara, o relato de um sonho. Neste sonho, o jovem com que ela desejava casar-se recebe do próprio vice-rei a oferta de um emprego que possibilita o seu matrimônio. A transformação da lagoa do Boqueirão, que era foco de muitas pestes naquela época, em um lindo passeio público habita o sonho coroando o matrimônio tão desejado. Decepcionado e frustrado com a descoberta de que a jovem moça ansiava casar com outro, Luiz de Vasconcelos, no dia seguinte à descoberta, trata de concretizar o duplo sonho da donzela. Oferece emprego ao jovem que ela escolhera e inicia as obras do passeio público.

É interessante notar que o leitor é avisado na introdução ao volume de que encontrará histórias fabulosas a envolver pessoas, objetos e construções. Mas também é avisado que de maneira alguma estas “fabulações” coletadas em crônicas ou nas memórias dos habitantes da cidade se confundiriam com a história real que envolvia as fundações. Mas, o acompanhamento cuidadoso da

forma como estas fabulações integram-se no passeio, revela que, a despeito de serem anunciadas com a rubrica de “lenda”, ou “causo”, o narrador busca torná-las verossímeis, ou, ao menos, não pô-las sob suspeita. Exemplar dentre inúmeras passagens deste tipo é o caso das ocorrências envolvendo a madre Francisca depois de morta, uma das fundadoras do convento do Carmo:

Refere a crônica fenômenos surpreendentes que se observaram nessa piedosa donzela ainda depois de morta; **e eu não hesitarei em lembrá-los, embora reconheça que não me cumpre discuti-los.**

Disse-se que o rosto da finada se mostrara risonho, que seus olhos tornaram a abrir-se e brilharam com o fulgor da vida; que seu corpo perdera a rigidez cadavérica, e que durante dois dias se conservara incorrupto. Acrescenta-se que o povo correria em multidão a testemunhar o milagre; que os terceiros de S. Francisco, excitados por tais boatos, acudiram a exigir a defunta, protestando ter Francisca pertencido à sua ordem; e que então Jacinta, adivinhando o motivo de um zelo tão inesperado, e desejando que ficassem na capela os restos mortais de sua irmã, com fé viva em Deus se voltara para o cadáver e lhe falara, dizendo: ‘Francisca, veste-te de corrupção!’ E que a estas palavras o corpo, de súbito, se corrompera e se tornara hediondo e fétido, retirando-se logo os terceiros de S. Francisco sem mais repetir suas instâncias.” ²⁴ (grifos meus)

Parece que para cumprir o seu maior objetivo - inscrever uma memória que conferisse significação aos edifícios ou às construções urbanas secundarizadas pelos viajantes -, garantindo um olhar mais denso que favorecesse (re)conhecimentos e sensações de pertencimento, Macedo precisa, antes de tudo, manter o seu leitor no passeio. Mas, conforme ele mesmo afirma na introdução ao volume, a história, sendo monótona e densa demais, revela-se insuficiente para atrair este leitor. Como seu alvo maior é o leitor comum das páginas dos diários que prefere “os livros amenos e romanescos às obras graves

e profundas”²⁵ resta a Macedo, assim, adornar sua crônica com “inventividade”, travestindo-a ou mascarando-a de prosa mais interessada no “possível” do que no “real”, ou de ficção. O recurso à inventividade revelou-se, então, inseparável da crônica, gênero supostamente reportado ao real, no cumprimento do dever de garantir contornos à substância brasileira naquilo que se refere a *polis*.

²⁴ Macedo, Joaquim Manuel de, *op. cit.*, p. 114

²⁵ Idem, p.XVI.

João do Rio e a subjetividade travestida de crônica

Se for o caso de começarmos também aqui marcando o ritmo do passeio, é bom que se diga logo que *A Alma Encantadora das Ruas* é antes de tudo uma perambulação pela cidade. A velocidade dos passos, empregada por aquele que passeia, fica por conta das surpresas que a cidade oferece. Aquele que perambula não tem nenhum alvo específico, nenhum lugar previamente demarcado como destino. Não sabe de onde vem, nem para onde vai. Vaga simplesmente pelas ruas, dispondo-se ao prazer ou ao horror do inesperado que a cidade promete.

Quanto às “vistas” oferecidas, é preciso dizer antes que se tratam mais propriamente de *closes*. Pois, se as ruas são descritas fundamentalmente como caminhos, importa ao narrador registrar o que nelas se encontra ou com quem nelas se encontra.

O *close* daquilo que se movimenta pelas ruas, vive nelas permanente ou transitoriamente, não nos desautoriza dizer que a cidade é o grande personagem. Mas, a primeira imagem que se projeta da cidade é a de um feixe de caminhos. A rua ou as ruas que a compõem aparecem como tema principal da série de crônicas. *A Alma Encantadora das Ruas* é uma elegia a esses veios da cidade. Seguindo um movimento vertical, que parte de um esboço maior da cidade em direção aos elementos menores que a constituem, João do Rio faz comparecer no universo das crônicas os mais diversos tipos humanos: tatuadores, prostitutas, pivetes, operários, vendedores ambulantes, músicos e criminosos de todos os gêneros.

Se o movimento é claramente de decompor o todo em partes, por que, então, João do Rio anuncia a rua como o seu motivo principal? Qual o significado que ela assume em relação à imagem que o autor busca sugerir da cidade?

Na conferência intitulada “A Rua”, que abre o volume, pode-se compreender esse expediente usado pelo escritor. A rua aparece ao mesmo tempo como espaço democrático por excelência, primado da igualdade, e palco da diversificação e da deformação. Para justificá-la no primeiro sentido, João do Rio lembra que a rua, como passagem, serve a todos e presta-se a todos os usos, fazendo-se signo maior de um coletivo indiscriminado (a multidão) que dela se beneficia. Além disso, a rua se constrói através do esforço de todas as mãos, desde as mais delicadas até às mais grosseiras. Nas argamassas que a constituem encontram-se vestígios dos grandes, mas, sobretudo, suor dos humildes: “A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.” ²⁶

A rua, primado da igualdade, porque dela todos fazem uso e dela todos são autores, pela mesma razão, a tudo e a todos permite. Tem-se assim, desdobrada da primeira caracterização, a segunda: espaço do anonimato por excelência, a rua é, prioritariamente, produtora da diferença. A fim de ilustrar este segundo atributo da rua, João do Rio descreve o que ela é capaz de fazer com a linguagem: “A rua continua matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros.” ²⁷

Adulteradora do léxico clássico e inventora dos léxicos futuros, a rua incide, da mesma forma, sobre tudo aquilo que a percorre, que nela se move ou a habita: valores morais, relações sociais e formas do sentir e do viver.

É porque está especialmente interessado nestas corrosões das formas consagradas do sentir e do viver que João do Rio indica a rua como seu motivo principal. Desejoso de apreender as almas que cada caminho urbano comporta,

²⁶ *A Alma Encantadora das Ruas, op. cit.*, p. 4.

o autor denota o título da obra de forma dupla. *A Alma Encantadora das Ruas* não é, senão, os “estados de alma” ou as individualidades que nelas se plasam. Por essa razão, o escritor afirma categoricamente:

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... ²⁸

Mas, antes de prosseguirmos explorando a forma como os relatos dessas perambulações pela cidade se compõem, é preciso atentar-se a uma das tópicas decadentistas que explica a predominância de *closes* e não de vistas da cidade e de suas ruas. Ou, dizendo de outro modo, que explica a predominância da cidade e das ruas a partir daquilo que lhes dá vida: as almas encantadoras ou os “estados de alma” que as constituem.

Falar da tópica decadentista que com isso se relaciona significa falar, em primeiro lugar, necessariamente, da representação que os artistas decadentes guardam de seu tempo ou da historicidade na qual julgam-se inseridos. Na base de suas criações, de suas práticas e do sentido que atribuem à literatura reside esta representação como pressuposto.

Há no decadentismo uma idéia da civilização ou do estágio específico em que esta se encontra, uma noção desassociada da idéia de progresso, de perfectibilidade ou de momento mais avançado da história. Para os decadentes, a civilização ocidental apresenta, desde finais do século XIX, as formas de vida e os valores sobre os quais se instituiu no auge de sua expressão e, ao mesmo tempo, no ponto agudo de sua exaustão e saturação. A idéia de que a civilização ocidental experimenta um estado de declínio ou decadência

²⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁸ Idem, p.7.

combina-se com o diagnóstico de que ela gesta os germes corroedores de si mesma.

Na tradução que o decadentista Paul Bourget faz desse estado, tem-se que a cadeia de submetimento de energias, que mantinha o organismo social integrado nas suas várias partes, rompera-se. A anarquia se estabeleceu e constituiu a decadência do conjunto. A decadência espalhou-se logo que a vida individual se desenvolveu “demais sob a influência do bem estar adquirido ou da hereditariedade” ²⁹. Tudo se independentizou, as crenças, os valores, as formas de vida e, inclusive, a linguagem.

As grandes metrópoles são visualizadas pelos decadentes como aportes e expressões maiores dessas “independências” e, ao mesmo tempo, potencializadoras delas. Babéis modernas, todas as metrópoles são uma só. Uma Paris vale uma Londres, que vale uma Lisboa ou um Rio de Janeiro. Conhecer uma é conhecer todas, já dizia textualmente João do Rio, em *Vida Vertiginosa* ³⁰.

Nesse sentido, para Bourget, o literato, compreendido como psicólogo dessa era de decadência, deve ter seu olhar voltado para essa independência individual capaz de apresentar “exemplares mais interessantes e “casos de uma singularidade mais impressionante”, onde quer que brilhem os reflexos de uma “forma estranha”, como as chamou Baudelaire. Ao estabelecer um julgamento sobre duas posturas possíveis diante de um tempo identificado como de decadência, Paul Bourget revela claro discernimento sobre duas tendências interpretativas e suas decorrentes “terapêuticas” para o mesmo estado em vigor

²⁹ Bourget, Paul, “Teoria da Decadência” (trecho de *Essais de Psychologie Contemporaine* - 1883). In Moretto, Fulvia M.L. (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.51-58; para a citação p.55. Vale lembrar que a degradação da vida no espaço urbano e a determinada por ele já teriam sido objeto e problema de inquietação ao longo da primeira metade do século XIX. Mas, se há uma idéia de degradação humana nos discursos que interpretam os finais do século XIX e princípios do século XX como tempos de decadência, com certeza não são as condições insalubres do meio que produzem tal degradação. Nesses discursos, ao contrário, é o conforto, o luxo, “o bem estar adquirido” que degrada ou degenera as formas de vida. Para os decadentistas, entretanto, as formas de vida que se independentizaram, ou as energias que se liberam do todo não são “degeneradas” no sentido negativo do termo. São formas estranhas, germes de algo novo que se gesta.

³⁰ *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

na época. Uma orientava-se para preservar o existente. Propunha a luta vigorosa “pela existência na concorrência das raças” ³¹. Objetivava a produção de crianças robustas e preparação de soldados bravos. A outra, aquela em que se incluíam os decadentes, buscava a “reabilitação” ou valorização do corrompido.

Sobre esta “reabilitação” do corrompido, no sentido de dar-lhe vez e voz, almejada pelos decadentes, nos esclarece Séverine Jouve, em *Les Décadents*:

Elle [a decadência enquanto um movimento] tend, en effet, à bouleverser un certain nombre de réalités acquises. Contre la perfection ennuyeuse des siècles d'or et le despotisme imposé par les valeurs positives que sont la synthèse, la simplicité, la généralité et la pureté, elle affiche une position de mépris et de rejet, optant de manière systématique pour l'analyse, la complication, le particulier et l'impureté. Face au modèle grec, elle revendique la Byzance légendaire. A l'academique, elle substitue le monstrueux et l'hybride, à la santé la maladie, au rustique l'urbain, à la vertu le vice. Son objectif est celui de la réhabilitation du corrompu. ³²

A fim de “reabilita” o corrompido, o literato decadente deveria, então, num primeiro momento, atentar para as formas estranhas de individualidade emergentes ou para os insólitos “estados de alma”, donde o futuro deveria irradiar-se enquanto inusitado. Depois, traduzi-las numa conformação estética. E, por fim, potencializá-las, a partir dessa tradução, no seu papel de elemento desestabilizador e transmutador do já instituído.

Se João do Rio é, no Brasil, de forma especial, aquele que guarda esta representação do tempo, parece que por vezes não está sozinho. O texto com que Olavo Bilac abre o primeiro volume da revista *Kosmos*, onde João do Rio

³¹ Bourget, Paul, “Teoria da Decadência”. In Moretto, Fúlvia M.L (org.), *Caminhos do Decadentismo Francês*, op. cit., p. 55.

³² Jouve, Séverine, *Les Décadents*. Paris: Plon, 1989, p. 17.

publicará, em primeira mão, muitas das crônicas de *A Alma...*, registra a mesma leitura da historicidade:

A crônica de *Kosmos* deve fixar o estado moral, a ‘crise’ da existência carioca. E seria insensato que, num momento em que toda a cidade sofre, agoniza ou convalesce – só aparecessem nestas páginas suspiros de poetas egoístas, devaneios de lirismo abstrato.³³

A estetização dessas individualidades emergentes ou desses insólitos “estados de alma”, como forma de potencializá-los em benefício de uma transmutação de valores, é perseguida por João do Rio diretamente em seus contos. Suas crônicas, publicadas primeiramente nos jornais, em correlação com isso, são narrativas de seus “percursos de exploração” em busca desses estados no espaço da cidade. Através das crônicas, João do Rio realiza aquilo que Séverine Jouve aponta como definição maior do decadentismo: “La decadence [como movimento estético] est un immense laboratoire de l’âme.”³⁴

Mas não é como relatos da exploração das “formas de vida inusitadas” presentes na cidade que *A Alma Encantadora das Ruas* vem sendo comumente interpretada. Seus comentaristas, em geral, partindo do pressuposto de que o volume é parte de um projeto de obra enquanto documentação do vivido (ou documentação das grandes transformações por que passava a capital federal no início do século), julgam que o autor recolhe, nas páginas de crônicas, duas espécies de exemplares ilustrativas daquele tempo.

Aqueles que reconhecem em João do Rio um nostálgico das tradições consideram que as “formas de vida” recolhidas são aquelas que estão prestes a desaparecer com a recente inauguração do Rio de Janeiro como metrópole. Aqueles que reconhecem ou querem reconhecer no autor um crítico das transformações pelas quais passava a capital federal julgam que as formas de

³³ *Kosmos*, novembro, 1904, p. X.

³⁴ Jouve, Séverine, *Les Décadents*, op. cit., p.18.

vida ou os tipos humanos nelas focalizados são, basicamente, aqueles que sustentam o progresso, ou que compõem o seu avesso.

Tanto uma como outra dessas interpretações fundam-se na idéia de que João do Rio estaria ocupado em fixar ou registrar aquilo que existe na cidade **apesar** das suas transformações ou **apesar** de sua metropolização. Explicando melhor: **apesar** das suas rápidas mudanças e da homogeneização que delas decorre, restariam ainda na cidade formas de vida antigas; ou, **apesar** do progresso, e anterior ao que ele dá a ver como espetáculo, existe todo um submundo que o sustenta.

A tópica decadentista, assumida claramente por João do Rio, não deixa dúvidas de que, para ele, importava representar ou assinalar o que se instituía na cidade **a partir** de suas transformações, **a partir** de sua configuração como metrópole, mais precisamente, **a partir** da multidão. A questão central para João do Rio era explorar ou investigar aquilo que a experiência do anonimato, possibilitada pela metrópole, suscitava, criava ou produzia como “independências” e “diferenças”.

Nesse sentido, não há em João do Rio, então, nenhuma nostalgia em relação a um passado remoto, nem ambição de registrar os vestígios que dele ainda podiam ser vistos, do mesmo modo que não há nenhuma perspectiva de denúncia do progresso, que resulte no registro do seu avesso. Há sim, nas suas crônicas, a sondagem das formas inusitadas de vida instaladas pelo estado de decadência, experimentado também, no Brasil e, em especial, na sua capital federal.

Nada, portanto, que possa também corresponder a uma tentativa de revelar em detalhes o essencialmente nacional da mesma cidade do Rio de Janeiro, ou o intento de fazer de sua crônica uma forma apropriada ao retrato de um Brasil inconcluso, nos moldes do que sempre se espera como “programa-ideológico” de todo intelectual ³⁵.

³⁵ Nos referimos aqui à interpretação de Agrippino Grieco, “Paulo Barreto” .In *O Sol do Mortos. Obras Completas de Agrippino Grieco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp.213-217, exemplar mais acabado

Essa apropriação por João do Rio da tópica decadentista, vinculada à representação do tempo e ao papel do “literato-psicólogo” neste tempo, já deveria ser suficiente para muitas precauções da parte daqueles historiadores que consideram as crônicas do autor fontes privilegiadas para o estudo da *Belle Époque* carioca ³⁶. Mas, além disso, ainda há outras particularidades que envolvem os escritos desse literato, e que não podem ausentar-se do horizonte daqueles que buscam manipulá-los como “documentos”.

Essas outras particularidades referem-se diretamente à relação das crônicas de João do Rio com a ficcionalidade ou, no caso, à relação de *A Alma Encantadora das Ruas* com uma imagem ficcional da cidade.

A propósito disso, é importante considerar, primeiramente, o lugar preciso ocupado pelo escritor em meio às ocorrências que envolvem a crônica nos primeiros anos do século. Já consideramos, em outro momento, o dilema enfrentado pelos críticos de literatura daquele período, diante da profissionalização oferecida aos homens de letras pelo jornal: distinguir daquilo que emergia das páginas dos diários o que era literatura. Sabemos que a crônica, neste processo, pela sua qualidade de escritura supostamente reportada ao real, conformou-se, no esquema definido pela crítica para separar os campos - literatura e jornalismo -, a este último.

Pode-se dizer que João do Rio foi, nesse contexto, uma figura problemática para a crítica literária diante da sua tarefa de distinguir os campos. De todas as formas, João do Rio não se adequava aos arranjos e esquema fixados.

E não se adequava porque se esmerou em imiscuir e misturar aquilo que os críticos buscavam distinguir. Inspirava-se em geral em fatos do cotidiano ou mesmo em crimes, homicídios, suicídios, que os jornais ou ele próprio

daqueles que, orientados pela fórmula – dialética entre o local e o cosmopolitismo –, buscaram ver João do Rio como intelectual interessado em através de sua crônica concluir a forma da “substância” nacional.

³⁶ Cabe considerar, nesse sentido, que, recentemente, não são poucos os estudiosos, e entre eles inclusive teóricos de literatura, que apontam o autor como o historiador por excelência da vida miúda e dos hábitos e costumes em transformação na *Belle Époque*.

registravam como notícia, para as estilizações que propunha posteriormente em peças teatrais e contos. Procedimento válido ao fazer literário.

Saía às ruas à espreita dos eventos para registrá-los no momento exato de sua ocorrência e neles procurava envolver-se. Uma atitude problemática do ponto de vista jornalístico.

Perscrutava os mais variados tipos da cidade sem deixar de participar de suas experiências, a fim de anotar ou revelar sua singularidade. Fazia uso de procedimentos jornalísticos em benefício da arte.

Mas, um pouco como o milionário de Oscar Wilde que se traveste de mendigo para posar diante do artista que busca a perfectibilidade na expressão da miséria ³⁷, João do Rio posa para si mesmo. Inventa personagens e neles também se traveste, tanto para compartilhar emoções envolvidas nos acontecimentos quanto para deles participar.

Se ele entrevista criminosos no cárcere, usando de uma técnica cara ao jornalismo no estabelecimento da verdade, escreve por seus entrevistados as suas memórias, fazendo-se passar por eles. Casos exemplares são as memórias de João Cândido, chefe da Revolta da Chibata, publicadas na *Gazeta de Notícias*, quando João do Rio era um dos seus dirigentes ³⁸; e as memórias do conhecido ladrão confesso e elegante, Dr. Antonio, publicadas como livro, sob o título *Memórias de Um Rato de Hotel* ³⁹.

Por fim, incorporava personagens fictícios em trabalhos que, em princípio, apresentavam-se como descrições de fatos reais - suas crônicas são permeadas dessas figuras.

O que João do Rio parecia buscar com esses procedimentos era uma produção que se colocasse além dos limites claramente discerníveis entre jornalismo e literatura formulados pela crítica. E, dessa forma, interpenetrava

³⁷ "O Modelo Milionário". In Wilde, Oscar, *Os Melhores Contos de Oscar Wilde*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, pp.17-22

³⁸ Publicadas em 1912. As referências aqui advêm das investigações desenvolvidas por João Carlos Rodrigues apresentadas em *João do Rio - Catálogo Bibliográfico -1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994, p.14.

³⁹ Republicado em 2000 pela editora Dantes. A edição original data de 1912.

os campos não exclusivamente a partir dessas técnicas, mas também a partir do que afirmava.

Poderíamos arrolar aqui uma série de situações onde João do Rio chamou a si mesmo de repórter, inclusive, por ocasião de sua eleição para a Academia Brasileira de Letras. E, da mesma forma, arrolar outras ocasiões, onde ele implicou profundamente com os jornalistas, especialmente com aqueles que não traziam bagagem literária, preterindo-os em favor dos homens de letras.

Mas, a despeito dessas aparentes oscilações ou contradições, é importante apontar que a profissão de jornalista, fundada na perseguição de acontecimentos sensacionais e na investigação dos mesmos especialmente nos antros onde vicejavam todos os crimes e vícios, só favorecia o “literato-psicólogo” no espreitamento dos “estados de alma” inusitados, gerados na cidade. Isso, todavia, não minimiza o fato de João do Rio ocupar-se em propor, de todos os modos, a relação jornalismo e literatura como tema central no debate de seu tempo. Dentre as formas por ele usadas, encontra-se a constituição de seus próprios escritos como experimentos que permitissem a fusão, a mistura ou interpenetração dos campos. Nesse sentido, é oportuno lembrar que, como crônica, *A Alma Encantadora das Ruas* é, tanto quanto outros de seus volumes, experimentos desta natureza e, dessa forma, deve ser considerada naquilo que formula sobre a cidade.

Mas, a relação das crônicas de *A Alma...* com a ficcionalidade não se esgotam nisso. A exploração mais cuidadosa da conformação dos relatos de perambulações pela cidade ainda nos revela outros elementos nesse sentido. Vejamos como isso se sucede.

O relato do percurso pela cidade de João do Rio não pode ser definido como uma “narrativa em trânsito”. Descreve-se o percurso, sem dúvida, mas o narrador parece já muito bem acomodado na escrivaninha quando conta o que fez e o que viu. Desse modo, o leitor não tem nenhuma sensação de que acompanha os passos dados no momento da caminhada. Ao contrário, sua

sensação, a princípio, é de que está bastante protegido e distante das surpresas oferecidas pela cidade no momento da leitura.

Já que não há leitor na bagagem, o que há nela? Não há nada. Ou melhor, nem bagagem há. Nenhum instrumento, nenhuma fonte – crônicas ou memórias – auxiliam na explicação do que se vê. Mesmo porque, o que se procura ver e dar a ver localiza-se no momento presente, é o instantâneo constituinte da vida na cidade. E, sobre isso, João do Rio não deixa dúvidas ao falar daquele que perambula: “...e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio”⁴⁰ Nesse sentido, o próprio olhar é o maior recurso dessa “perambulação”. Olhar e desejo. Desejo de olhar, de surpreender-se e de gozar.

É preciso alertar que, embora não se leve bagagem, não se perambula só. Existe companhia. Nas três séries de crônicas – “O que se vê nas ruas”, “Três aspectos da Miséria” e “Onde às vezes termina a Rua” - que compõem o volume *A Alma Encantadora das Ruas*, excetuando-se aquelas em que se descreve a vida de operários na cidade, incluídas na segunda série, o “narrador”, tem companhia e a mesma companhia: um amigo que explica o que é visto, digerindo as surpresas, tentando decodificá-las.

Mas deve-se tomar cuidado; não se pode, a partir disso, deduzir que a crônica cumpra função de anteparo aos estímulos ou excitações com que a cidade surpreende. Se esse amigo opera, constantemente, destituindo aquele que “perambula” do lugar seguro em que se coloca para interpretar o que vê, os diálogos entre ambos, ou o relato destes diálogos, tem por função maior destituir o leitor do lugar seguro onde também se encontra, da sua confortável posição de quem espera explicação ou resolução para aquilo que é dado a ver na cidade e como cidade. Chamado a comprazer-se **do** espetáculo da *urbs* pela leitura num primeiro momento, o leitor acaba por comprazer-se **no** espetáculo

⁴⁰ *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., p.6.

da *urbs*. Pois a crônica, como veremos, busca reeditar, no momento da sua leitura, a experiência de vertigem ou de surpresa, que qualquer habitante da cidade nela experimenta.

Compostos de forma irônica, esses diálogos cumprem um movimento que dissolve aquilo que constantemente se busca concluir sobre o que é visto, produzindo a surpreendente sensação no leitor de que, ao fim do “percurso”, não aprendeu nada.

Para que se possa compreender esses efeitos produzidos pela crônica ou o propósito deles no leitor, é preciso lembrar outra importante tópica do decadentismo, atualizada por João do Rio. Trata-se da forma como a “viagem” é considerada nesse movimento estético. Alguns importantes aspectos dessa tópica mantêm estreita relação com a compreensão que apresenta aquele que “perambula” pela cidade sobre o seu próprio movimento.

Os decadentes nutrem pela(s) “viagem(s)” uma desconfiança significativa. Põem claramente em questão os seus atributos tradicionais. A propósito desses atributos, talvez seja oportuno recuperar a caracterização que deles nos apresenta Julia Przybos:

Depuis L'Odyssée, on leur accorde un pouvoir cognitif: Télémaque quitte Ithaque pour se lancer à la recherche du père, mais aussi à la décourverte du monde et de sa propre identité. En plus des vertus gnoséologiques, on reconnaît aux pérégrinations des vertus thérapeutiques: d'innombrables personnages parcourent le monde en quête d'une cure des douleurs physiques et morales.⁴¹

A curiosa “viagem”, concebida e empreendida pelos decadentes, põe em causa a função cognitiva que lhe atribui a tradição. A fim de explorar os “estados de alma” inusitados, fontes de inspiração para estetizações futuras, é preciso “ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com

⁴¹ Przybos, Julia, “Voyage du Pessimisme et Pessimisme du Voyage”. In *Romantisme - Revue du Dix-Neuvième Siècle*, Troisième Trimestre, 1988, n.61, Paris, pp. 67-74; para a citação p. 67.

um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele a que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes - a arte de flunar.”⁴² E, flunar, para João do Rio, é tão somente “ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem”⁴³. Vagar vadiamente é, sobretudo, perambular inutilmente, com espírito liberto, pois somente assim é possível deixar-se surpreender pelos objetos possíveis de inspiração: “Nada como o inútil para ser artístico”⁴⁴. Nada na “viagem” além de uma poética da observação.

Se a *flânerie* é uma poética da observação, o *flâneur*, por sua vez, apenas recolhe inspiração; nada ele conhece, nenhum conhecimento ele produz. Pelo menos conhecimento no sentido que tradicionalmente se atribui àquilo que resulta das viagens: de caráter gnosológico sobre o mundo ou de caráter elucidativo sobre a própria pessoa que viaja. O *flâneur*, mesmo que persiga generalizações sobre o que lhe é dado ver, apenas acaba por generalizar no particular.

E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe o cortical. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia da observação...⁴⁵

Como se vê o que resulta das observações do flâneur é psicologia. E sendo sua psicologia sinônimo de literatura, o relato ou a crônica do seu percurso é apenas uma poética do espaço, é observação poética daquilo que se plasma no espaço. Eis mais uma vez o decadentismo invertendo a tradição ou opondo-se a

⁴² *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., p.6.

⁴³ Idem, p.5.

⁴⁴ Idem, *Ibidem*.

⁴⁵ Idem, p.6.

ela. Se, para Aristóteles, a poesia superava todos os outros gêneros exatamente pela sua capacidade de expressar universais, agora a “perambulação” do *flâneur*, sendo poética da observação e literatura ao mesmo tempo em que psicologia, somente fala do particular. Na introdução que abre o volume intitulado *Psychologia Urbana*, João do Rio fala da natureza dos quadros (ou dos *closes*) pintados pelo *flâneur*:

À collecção chamei Psychologia Urbana, apenas porque me pareceu observarem esses trabalhos certos estados d'alma da cidade, de modo aliás urbaníssimo. Aos estudos juntei um discurso de recepção na Academia, porque era ainda psychologia urbana urbanamente feita, e principalmente pelo desejo de mostrar que há no observador um fio de philosophia que accentuou atravez dos annos com continuidade. Os observadores notam o que aos outros passa despercebido. A principio talvez por uma especie de hostilidade ao meio. Depois por prazer, por volupia. E de notar erro e ridiculos, acabam por amar a humanidade exactamente por tudo que no começo os ferira. Emfim: verba volant: scripta manent! ⁴⁶

Sobre essa insistência que fazemos aqui em caracterizar este “psicologar” como generalização no particular e a associação disso com a tópica da viagem nos decadentes, onde nada se aprende em definitivo, vejamos, agora, com mais minúcias, aquele outro expediente usado por João do Rio na composição de seus relatos de perambulação pela cidade: os diálogos que o narrador estabelece com aquele amigo que sempre o acompanha.

Na grande parte das crônicas de *A Alma...*, encontra-se, na voz daquele que se faz também narrador, uma assertiva sobre um certo grupo, sobre uma certa prática, ou combinados, sobre uma certa “forma de vida”. Ora essa assertiva conclui sobre a mesmice, sobre a homogeneidade do que se deu a ver ou se está a indagar, ora essa assertiva conclui pela sua diversidade. É através

⁴⁶ *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, s/d, p.12.

de questões que vagarosamente são colocadas para a assertiva inicial, na voz do amigo companheiro, ou mesmo, no refletir do narrador, que a crônica inscreve um percurso maior desfazendo a primeira impressão ou conclusão sobre aquilo que foi visto. No limite, o que se tem ao final da leitura é a sensação de que talvez tudo o que foi visto, dito ou mesmo descrito configura-se ilusão.

Sabemos que a configuração da ironia como atitude tem em Sócrates o primeiro modelo de comportamento. As técnicas desenvolvidas por esse filósofo consistiam em transformar uma frase assertiva em interrogativa, com a finalidade última de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento, a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema ou a conclusão maior de que nada sabia.⁴⁷

A despeito dessa composição irônica dos relatos de João do Rio firmada por meio dos diálogos, por vezes, o próprio relato da perambulação ou da direção assumida pelo olhar produz essa sensação de que nada se pode concluir sobre o que foi visto, ou de que nada se aprendeu. Quando parece que aquele que observa está prestes a fechar um diagnóstico, caracterizar um tipo psicológico, qualquer que seja, os múltiplos *closes* fixados sobre o objeto ou sobre seus inúmeros exemplares desdobram singularidades que parecem apontar para o infinito, indicando a impossibilidade de qualquer generalização sobre ele.

Bastante exemplar nesse sentido é o caso da crônica sobre as mulheres mendigas. A crônica começa definindo qual é a busca: a mendiga autêntica. Localiza várias espécies de mendicância, descrevendo pormenores que definem suas práticas levando o leitor a concluir com o narrador o que seria a verdadeira miséria:

Do fundo desse emaranhado de vício, de malandragem, de gatunice, as mulheres realmente miseráveis são em muito maior número do que se pensa. Criaturas que rolaram por todas as infâmias

e já não sentem, já não pensam, despidas da graça e do pudor. Para estas basta um pão elameado e um níquel; basta um copo de álcool para as ver taramelar, recordando a existência passada.⁴⁸

Após tal conclusão, o narrador, já liberto de suas reflexões, é abordado mais uma vez por um mendiga. Surpreendido com o que descobre sobre ela, relata ao leitor sua experiência, provocando-lhe surpresa maior ao ver toda a reflexão e conclusão ensaiadas sobre a verdadeira mendicância posta abaixo. Por trás do suposto exemplar da verdadeira mendicância, uma das mais antigas estrelas mundanas do Rio. Por trás dessa revelação, mais outra: uma gatuna, a alimentar artificialidades.

Certa noite, no Largo da Sé, encontramos junto ao quiosque, cheia de latas velhas e coberta de andrajo, uma cara de velha boneca aureolada de farripas louras. A cara sinistra falava francês.

- Dá-me uma *cigarreta*, fez com seu melhor sorriso, Turco? *Il y a longtemps!* ... Oh! Oh! fuma *gianaclis*?

Arredou as latas, puxou a traparia e os sacos com o ar de mímica Daynès Grassot.

- Afaste o mendigo, disse baixo, e para a soleira suja: *Asseyez vous. Vous êtes journaliste?*

Eu vinha encontrar à espera dos restos de pão uma das estrelas mundanas do Alcazar; eu estava falando com Françoise D'Albigny; a Fran, a levada Fran, que tivera carros e agora discorria, com um arzinho postiço, da Suzane Castera, de um deputado do norte que ainda hoje figura na Câmara, de um conhecido jornalista seu amigo!

-Desgraças, *mon petit!* Tenho 65 anos. Casei, sabes, uma loucura! Casei com Maconi, que me pôs neste estado!

⁴⁷ Brait, Beth, *A Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p.21.

⁴⁸ “As Mulheres Mendigas”. In *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., pp. 125-130; para a citação p.128.

Representando logo, o pobre trapo da luxúria elegante, bateu-me a caixa de *cigarretes* e dinheiro, e com um sorriso atroz dizia ser para *bonbons*.⁴⁹

Outro exemplo intrigante desse modo irônico de composição da própria crônica é “Músicos Ambulantes”. Desta vez, sem a participação do amigo, é a própria coleção de casos de sobrevivência por meio da música ambulante que dissipa tanto a impressão primeira de que a profissão sucumbiria diante da profusão dos grafones⁵⁰ e fonógrafos, quanto a visão romântica de que “todos os músicos morrem de fome ao cair das ilusões”⁵¹. A descrição dos exemplares vai revelando um a um a constituição de verdadeiras fortunas através da produção da vida pela música ambulante, associada a outras formas de ganho como a jogatina, por exemplo: “Quase todos esse músicos ambulantes e aventureiros ganham rios de dinheiro, vivendo uma vida quase lamentável.”⁵²

Se, aqui, a crônica dissolve, a visão primeira de que a sobrevivência pela música associa-se à miséria, por outro lado, dissipa também a suposta distinção entre o artificialismo do grande músico consagrado nos palcos e a autenticidade dos mais humildes. As máscaras, que vão caso a caso sendo retiradas, conduzem o leitor à “suave” visualização da mesmice de valores fundantes do século:

Por traz dessa fachada há tanto interesse como no negociante mais avaro e tanta vaidade como num artista lírico mais vaidoso – porque esses músicos ambulantes, humanos como todos nós, nascidos neste mesmo século de vaidade, regulam os seus ideais entre pretensão, o alto juízo do próprio valor e o número de moedas da coleta. Oh! a música, as árias perdidas no ruído das ruas... Alguém já

⁴⁹ Idem, p.130.

⁵⁰ Fonógrafo aperfeiçoado que reproduz os sons por meio de cilindros.

⁵¹ “Músicos Ambulantes”. In *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., pp. 65-69; para a citação p. 66.

⁵² Idem, p. 69.

assegurou que a alma do homem conhece sua natureza pelo canto.

Cheguemos à suave conclusão de que conhece a natureza e o resto.⁵³

O caso da perambulação para espreitar as pequenas profissões, expresso na crônica que dá abertura ao volume, é ainda mais curioso. Num primeiro momento, como fruto do acaso, aos olhos daqueles que perambulam juntos pela cidade (e aos do leitor igualmente), estampa-se a figura de um cigano. Esse se deixa espreitar no ato de tentar vender os bens que tem à mão – uma calça de boa fazenda e anéis de puro ouro – a um catraieiro. A cena leva à conclusão de que o que se deu a ver foi um exemplar mais acabado de um exército de infelizes. A continuidade da perambulação ainda adensa tal tese ao expor as profissões exóticas e da miséria nos seus vínculos estreitos com as formas institucionalizadas que regulam a cidade: os catadores de selos de charutos e cigarros, que os vendem às casas comerciais que passam caixas e caixas de produtos que nunca tiveram marcas famosas; os trapeiros que remexem o lixo para logo abastecerem os lustradores das fábricas de móveis; os catadores de gatos que serão servidos nos restaurantes e de ratos para a boa saúde da cidade ao encargo da diretoria de Higiene. “Oh! essas pequenas profissões ignoradas, que são partes integrantes do mecanismo das grandes cidades”⁵⁴. Mas, ao leitor, no entanto, não é permitido um acomodar-se por muito tempo na conclusão tão favorável aos humildes como o cigano. Enquanto os observadores concluía pelo horror das formas de vida que se davam a ver, emerge novamente, ao acaso, a figura do cigano, a fugir, a correr do catraieiro que descobre que fora ele a vítima de uma pequena profissão da miséria, da malandrice de quem vendeu um anel de plaquê como se fosse de ouro.

A ironia da crônica constrói-se através da trajetória do olhar daqueles que perambulam, sobre o que se impõe ao acaso, sugerindo então uma última e, talvez, única possível conclusão, que, aliás, poderia figurar como epígrafe para

⁵³ Idem, *ibidem*.

⁵⁴ “Pequenas Profissões”. In *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., pp. 23-28; para a citação p.27.

o volume todo: “A moral é uma questão de ponto de vista. Para julgar os homens basta a gente defini-los segundo os seus sucessivos estados”.⁵⁵

Sucessivos estados, naturalmente, “de alma”, experimentados em diferentes momentos por quem é observado, mas não menos por quem observa ou perambula pela cidade.

Parece que desta forma, mais uma vez, João do Rio atualiza, nas suas crônicas, elementos característicos da estética decadentista. Quem nos permite comprovar essa atualização é Séverine Jouve:

Si elle [a decadência como movimento estético] n’a surmonté aucun des problèmes qui se posaient à elle, elle en a pourtant découvert les contradictions. Si elle a analysé avec fureur son époque sans donner aucune conclusion, si elle a percé douloureusement un certain nombre d’abcès de l’âme moderne sans apporter aucun baume, et si enfin elle a agi sans rien récolter, gloire à Elle!”⁵⁶

Plasmando-se na própria decadência, o literato nada conhece ou dá a conhecer. Oferece apenas poesia do que vê e experimenta na cidade, cravando na retina do leitor as impressões, as sensações e os traumatismos que a cidade lhe causou. Eis, então, a própria decadência, ou a sua crônica, reportada no que se supõe “real”: vertigem nos passos ou na perambulação e vertigem duplicada **no** e **pelo** relato. Eis, também, porque se diz, aqui, que *A Alma Encantadora das Ruas* é a subjetividade travestida de crônica.

⁵⁵ Idem, p.28.

⁵⁶ Jouve, Séverine, *Les Décadents*, op. cit., p. 18.

Parte III

Quando a decadência se torna tema...

Quando a decadência se torna tema da crítica literária...

As afirmações aqui recorrentes quanto à existência de um modelo de recepção crítica de João do Rio, concernente a uma dualidade antevista no escritor e em sua obra, resultam de um laborioso processo de investigação que tomou como *corpus* documental aproximadamente noventa anos de crítica literária sobre o escritor ¹.

Recuperar as grandes linhas de força que definem a história de sua recepção revela-se fundamental à abordagem de trabalhos mais recentes, que no esforço interpretativo do autor, finalmente, consideraram o tema da decadência ou das tópicas decadentistas assumidas pelo escritor. Tal abordagem apresenta-se indispensável a esse trabalho, tendo em vista a perspectiva de leitura da obra de João do Rio que aqui se adota.

João do Rio marcou presença na vida literária das duas primeiras décadas do século XX de modo extremamente significativo. Espalhou pela imprensa aproximadamente 2500 títulos ², publicou perto de trinta volumes, correspondendo a apenas um terço de sua produção dispersa em jornais e revistas, freqüentou, ele próprio, crônicas de seus contemporâneos, e seus escritos converteram-se em matéria de reflexão de nomes da crítica do período

¹ Refiro-me a minha dissertação de mestrado intitulada *João do Rio e/ou Paulo Barreto: a construção de uma Imagem*, defendida em 1997, e já citada.

² Cf. Rodrigues, João Carlos, *João do Rio - Catálogo Bibliográfico -1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

³. Os índices de reedição atingidos por suas obras atestam que João do Rio conquistou leitores como nenhum outro literato naqueles anos.

As Religiões no Rio, seu primeiro livro publicado, atingiu num curto tempo de seis anos mais de 8.000 volumes, ou seja, 8 edições; *Vida Vertiginosa*, publicada em 1911, atingiria até 1917 quatro edições; *Psichologia Urbana* de 1910 somaria, até 1916, três edições; *Dentro da Noite* (1910), livro de contos, equivaleria a *As Religiões*... somando, em seis anos após seu lançamento, cinco edições e até 1920 ainda mais quatro. *Pall-Mall Rio* (1917) e *Cinematographo* (1909), em apenas um ano, resultariam em duas edições.⁴

Essa popularidade gozada pelo escritor nas duas primeiras décadas do século XX, no entanto, extinguiu-se a partir da década 1920 ⁵. Excluindo-se os meses que seguem imediatamente a data de sua morte (21 de junho de 1921), quando a imprensa ainda noticiava exaustivamente o funeral e acolhia

³ Dentre eles evidenciam-se Nestor Victor, Elísio de Carvalho, Ronald de Carvalho, Tristão de Athayde, Medeiros e Albuquerque, Osório Duque-Estrada, João Ribeiro, Gilberto Amado. Também dele se ocuparam muitas crônicas de Humberto de Campos e Antônio Torres.

⁴ Tais dados foram extraídos dos próprios livros do autor. João do Rio fazia constar, a cada nova obra editada, o montante de edições já efetuadas de suas obras anteriores. Pode-se estimar melhor sua popularidade junto ao público leitor do período tendo em conta que, segundo Sevcenko, a cifra considerada satisfatória de vendagem naqueles anos para um livro de prosa era de 1100 exemplares, correspondendo a uma edição. Cf. Sevcenko, Nicolau, *A Literatura como Missão – Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1985, p.88. No caso da Garnier, entretanto, que se ocupou da maioria das edições de João do Rio, o montante para cada edição girava em torno de 2.000 ou 2.200 exemplares. Cifra, portanto, bem superior àquela generalizada para o período por Sevcenko. Além disso, os livros dessa editora eram distribuídos não exclusivamente no Rio, mas em todo o país. Cf. Bilac, Olavo, “XL”. In *Crítica e Fantasia*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira, 1904, pp.385-387, em especial, p.385. Tão singularizada era a relação desse escritor com o público que seus livros eram vendidos para as editoras num preço que ultrapassava em muito aos títulos de literatos consagrados: “Machado de Assis recebia insignificâncias, quase dava os volumes de graça. Um livro de contos, aceito depois de muitos pedidos, é pago por 300\$000. A propriedade de um livro não vai além de 1:000\$000.[...] Os Sertões, de Euclides da Cunha, pagou-os o falecido Laemmert por 500\$000” (João do Rio, citado por Magalhães Júnior, Raimundo, *A Vida Vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1978, p. 181). A essas cifras podemos contrapor os 6:000\$000 (seis contos de réis) pagos pela Garnier pela propriedade de quatro obras de João do Rio: *Psichologia Urbana*, *Vida Vertiginosa*, *A Profissão de Jacques Pedreira*, *Portugal d'Agora*; os 800\$000 (oitocentos mil réis) também pagos pela Garnier pela obra frustrada *D.Carlos I* e os 1:000\$000 (um conto de réis) pelo livro de contos *Dentro da Noite*. Cf.a respeito dessas cifras pagas pelos volumes de João do Rio, Magalhães Júnior, Raimundo, *A Vida Vertiginosa de João do Rio*, *op.cit.*, respectivamente p. 144, 82, 142.

⁵ Para maior dimensão das várias hipóteses explicativas sobre essa descontinuidade na relação das obras de João do Rio com o público leitor, cf. Camilotti, Virginia, *op. cit.*, especialmente, pp.50-57.

inúmeros artigos que avaliavam a sua contribuição para as letras e para o jornalismo, muito pouco se falou posteriormente, e praticamente nada se editou ou reeditou do autor ao longo de cinquenta anos.⁶

As escassas reimpressões desses anos contrastam com os índices de reedições de suas obras quando o literato ainda atuava e, significativamente, com o volume das mesmas que começa a se evidenciar a partir da década de 1970 e, espetacularmente, na década de 1990.

Já no início dos anos 70 editam-se coletâneas especiais sobre João do Rio reunindo contos, crônicas e reportagens ⁷. Ao longo dos anos 80, novas antologias, reedições de obras ⁸, e, por ocasião do centenário de nascimento do escritor, a Biblioteca Nacional promove uma importante exposição ⁹, buscando estabelecer e documentar sua produção.

Os anos 1990 testemunham várias pesquisas preocupadas em fixar o montante de seus escritos, um conjunto considerável de avaliações críticas, um acréscimo significativo no número de reedições ¹⁰, inclusive de obras que se

⁶ As exíguas publicações de inéditos ou de republicações ao longo dos cinquenta anos que seguem de sua morte podem ser conferidas em Camilotti, Virginia, *op.cit.*, p. 46.

⁷ *João do Rio - Uma Antologia. Contos, Crônicas e Reportagens Cariocas*, organizada por Luís Martins. Rio de Janeiro: Sabiá: MEC, 1971. *João do Rio - Uma Antologia*. Petrópolis: Vozes, 1973. A reedição da peça *A Bella Madame Vargas*. Coleção Dramaturgia Brasileira, n.31. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Nova Aguilar, 1973; *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976 e *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1978.

⁸ *Histórias da Gente Alegre*, organizada por João Carlos Rodrigues, Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. Reedição de *A Alma Encantadora das Ruas*, em 1987, pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro.

⁹ *Paulo Barreto - Catálogo Comemorativo do Centenário de Nascimento*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1981.

¹⁰ Uma seleção de contos foi organizada por Helena Parente Cunha, em 1990, intitulada *Os Melhores Contos de João do Rio*. *A Alma Encantadora das Ruas* foi novamente reeditada pela Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro em 1991. *A Mulher e Os Espelhos* nesse mesmo ano é pela primeira vez reeditada desde sua morte. Em 1992, uma outra exposição, *João do Rio - Um Escritor entre Duas Cidades - Exposição Iconográfica de 8 de agosto a 4 de outubro de 1992*, foi organizada pelo Instituto Moreira Sales, buscando trazer novos esclarecimentos críticos e biográficos. Essa exposição ainda colocou em circulação alguns de seus importantes trabalhos: *A Correspondência de Uma Estação de Cura*, um dos raros romances epistolares da literatura brasileira e *A Profissão de Jacques Pedreira*.

julgavam completamente perdidas ¹¹. Surpreendentemente ¹², até mesmo as traduções feitas por João do Rio são republicadas ¹³.

De um ponto a outro, de seu aparecimento no mundo das letras até os dias atuais, tem-se um enredo em três atos ¹⁴: presença e popularidade incontestáveis nas primeiras duas décadas; a partir da década de 1920 e durante aproximadamente cinqüenta anos, um silêncio ou interdito em torno de seu nome; a partir dos anos 1970, a ruptura do silêncio, tendo início um processo claramente marcado por tentativas de reinserção de João do Rio no cenário das letras ¹⁵, a partir de uma (re)avaliação de sua vida e obra.

¹¹ *A Profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Editora Scipione: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

¹² Surpreendentemente, pois, freqüentemente, essas traduções tanto no período em que o autor atuava, quanto no “período de silêncio” foram duramente criticadas.

¹³ A editora Imago publicou em 1992, *A Decadência da Mentira*, de Oscar Wilde, e, em 1993, do mesmo autor, *Salomé* e *O Retrato de Dorian Gray*.

¹⁴ Para uma maior dimensão desse “enredo” referente aos ensaios críticos sobre o autor, cf. Camilotti, Virgínia, “Relação de Textos Interpretativos sobre João do Rio”, *op.cit.*, pp.273-306.

¹⁵ O uso do termo “reinserção” articula-se com os seguintes pressupostos: à crítica literária e a seus correlatos – as teorias da literatura e a história da literatura – deve-se a possibilidade de integração, perpetuação ou retração de uma obra na memória coletiva de uma comunidade, ou, dizendo de outro modo, de sua institucionalização ou não enquanto patrimônio cultural da mesma. Dessa forma, buscar reapresentar ou reintroduzir no cenário da literatura brasileira a obra de João do Rio, através de novas interpretações, parece consubstanciar um duplo movimento: a superação de algum tipo de consideração da obra que lhe tenha negado um lugar próprio no conjunto dos textos literários brasileiros e a própria fundação ou instauração doravante de um lugar nesta série, integrando-a naquilo em que se constitui o repertório da literatura nacional, justificando assim sua divulgação. Poder-se-ia argumentar contra essas avaliações que, atualmente, a função crítica não mais se exerce tendo em vista a construção ou afirmação de uma história da literatura proposta enquanto instituição legitimadora do que venha a ser a literatura nacional. Hoje, além do arranjo da memória literária não se fiar pelo crivo da representação da nacionalidade, o próprio conceito de literatura foi posto em questão. No entanto, apesar dos estudos críticos não se perfilarem atualmente pela legitimação de uns tantos textos e a exclusão de outros, e as análises ou histórias alternativas da literatura canonizarem a “si mesmas como discurso e a seus objetos como história [...] somam-se às histórias tradicionais, ajustam detalhes, iluminam recantos, abrem brechas, alteram significados” Lajolo, Marisa, “Literatura e História da Literatura: Senhoras Muito Intrigantes”. In Lajolo, Marisa *et alii* (orgs.) *História da Literatura – Ensaios*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, pp.24. Histórias alternativas e histórias tradicionais, umas com as outras, erigem uma visão fragmentada do conjunto da produção ficcional. Mas, mesmo que fragmentada, essa visão é, ainda, uma imagem que recobre aquilo que constitui então a “Literatura”. Dessa forma, ao nos reportarmos aos movimentos da crítica sobre João do Rio a partir da década de 1970, não nos parece despropositado falar em tentativa “reinserção” do autor no cenário da literatura brasileira, dado que ainda subsiste uma imagem dessa literatura enquanto memória da literalidade brasileira.

Apesar de raros, os ensaios interpretativos desenvolvidos sobre o autor no “período de silêncio” ¹⁶ denunciam uma tendência: lamento pelo imediato esquecimento de João do Rio e concomitante ênfase na necessidade de sua recuperação. No entanto, tal recuperação é recomendada a partir de parte da obra - as crônicas. Testemunhos da seriedade no exercício do trabalho de repórter e prova de um escritor/jornalista ocupado com a tradução dos matizes nacionais ou brasileiros, as crônicas, para os ensaístas, compensavam a parte mais literária de seus escritos, fruto apenas da cópia do figurino literário ditado lá fora, ou, por seus aspectos mórbidos, indiciadora dos desequilíbrios na constituição da personalidade e, até mesmo, do caráter do escritor. Isso explica, que apenas *A Alma Encantadora das Ruas* e *As Religiões no Rio* ¹⁷ tenham sido reeditadas no período.

Já as interpretações desenvolvidas ao longo do chamado “período de reabilitação”, embora se enfeixem pelo propósito claro de reinserir o escritor no cenário geral das letras, guardam especificidades que permitem a visualização de dois momentos.

Os ensaios interpretativos e as notas críticas divulgadoras desses trabalhos na mídia impressa, circunscritos aos inícios dos anos 1970 até aproximadamente os finais de 1980, atualizam uma dinâmica que se conforma a um paradoxo: a afirmação da presença de João do Rio no cenário das letras enquanto uma ausência. Em linhas gerais, eis a trajetória cumprida pelo movimento: a cada novo ensaio interpretativo sobre o escritor, e a despeito das interpretações e reedições que o antecedem, reitera-se a necessidade de “reabilitação” de João do Rio, tendo em vista seu esquecimento e permanente desconhecimento do público leitor. Quando matéria de comentário ou divulgação na mídia impressa, o mais recente trabalho é avaliado sempre em relação à sua capacidade em abarcar a complexidade do escritor e sua multi-

¹⁶ Cf. “Relação de Textos Interpretativos sobre João do Rio”. In Camilotti, Virgínia, *op. cit.*, pp. 273-306.

¹⁷ Ambas em 1951, pela editora carioca, Organizações Simões.

facetada obra, condição essa fundamental à sua retirada do “cipoal de esquecimento”¹⁸ a que foi relegado.

O jogo entre os comentários, que prenuncia polêmica, termina sempre por atestar a insuficiência na decifração e a denunciar a manutenção do desconhecimento, tendo em vista que a totalidade da obra e a complexa personalidade de seu criador escaparam aos esquemas interpretativos propostos.

As ocorrências envolvendo as duas biografias desenvolvidas sobre João do Rio, *A Vida Vertiginosa de João do Rio*¹⁹, de Magalhães Júnior, e *João do Rio – Uma Biografia*²⁰, de João Carlos Rodrigues são exemplares dessa dinâmica. As

¹⁸ Expressão tomada a Álvaro Cotrin, adotada no artigo intitulado "A Volta de João do Rio". In *Revista Manchete*, 24 de fevereiro de 1979.

¹⁹ Vale lembrar que essa primeira biografia foi escrita em 1978; antes dela, porém, foram reeditados os seguintes trabalhos de João do Rio: *João do Rio - Uma Antologia. Contos, Crônicas e Reportagens Cariocas*, Luís Martins (org.). Rio de Janeiro: Sabiá: MEC, 1971. *João do Rio - Uma Antologia*. Petrópolis: Vozes, 1973. A reedição da peça *A Bella Madame Vargas*. Coleção Dramaturgia Brasileira, n.31. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Nova Aguilar, 1973; *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976 e *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1978. Do mesmo modo, nos mesmos anos 1970, já teriam sido publicados os seguintes artigos sobre o autor: Júnior, Diniz, "João do Rio: Uma Vanguarda Com O Povo". In *Jornal do Brasil*, 22 de janeiro de 1972. Montello, Josué, "Uma Glória Esquecida". In *Jornal do Brasil*, 25 de janeiro de 1972. Moraes, Santos, "Antologia de João do Rio". In *Jornal do Comércio*, 1 de fevereiro de 1972. Pólvora, Hélio, "João do Rio". In *Caderno B - Jornal do Brasil*, 10 de maio de 1972. Martins, Luís, "Os Dois Barretos". In *O Estado de São Paulo*, 7 de novembro de 1972 e "João do Rio". In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, Coleção Ensaio. São Paulo: Conselho Estadual de Educação, 1972, pp.19-31. Villaça, Antônio Carlos, "Vida e Morte do Jornalismo Literário". In *Caderno B - Jornal do Brasil*, 24 de agosto de 1974. Neves, Luiz Felipe Baêta, "As Religiões no Rio". In *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1976; Bayrão, Reynaldo. "Um Escritor Para Qualquer Espécie de Literatura. Até para o Colunismo Social". IN *O Globo*, 26 de junho de 1976. Mauad, Isabel Cristina, "Um Mandamento: Não Magoar a Crença de Ninguém". In *O Globo*, 4 de julho de 1976. Secco, Carmem Lúcia Tindó, "A Moda como Ritual Tranquilizador na Ficção de João do Rio". In *Convergência*, Jul/Dez de 1977. Candido, Antonio, "Radicais de Ocasão". In *Discurso*, n.9, 1978, pp.193-201.

²⁰ *João do Rio - Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. Entre a biografia de Raimundo Magalhães Júnior (1978) e a biografia efetuada por João Carlos Rodrigues (1996) foram reeditados os seguintes trabalhos de João do Rio: *Histórias da Gente Alegre* (organização do próprio João Carlos Rodrigues). Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1987. *Os Melhores Contos - João do Rio* (organização e seleção Helena Parente Cunha). Rio de Janeiro: Global Editora: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1990. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991. *A Mulher e Os Espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991. *A Correspondência de Uma Estação de Cura*. Rio de

sentenças de fracasso na decifração ganham em cada um dos casos arranjos distintos, porém pressupõem um ponto decisivo em comum.

Marinho de Azevedo ²¹, por exemplo, acusa o primeiro biógrafo de acabar desprezando parte da obra ao tentar conferir coerência e sentido único às atitudes e produção de João do Rio. Luís Martins ²² admite-se frustrado pelo fato da figura dúbia do artista e de sua contraditória obra continuar a se impor, apesar da imensa pesquisa desenvolvida por Magalhães. Josué Montello ²³ declara inútil a estratégia de Rodrigues (o segundo biógrafo) em querer retirar todas as máscaras de João do Rio (seus pseudônimos), supondo poder encontrar nos escritos inéditos vinculações objetivas com os aspectos obscuros da vida e da obra.

Uma mesma imagem do autor, misto de dubiedade e ambigüidade, e de sua obra, de duplicidade e contradição, preside os juízos sobre o que quer que

Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Poços de Caldas: Instituto Moreira Sales – Casa de Cultura de Poços de Caldas. São Paulo: Editora Scipione, 1992. *A Profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Editora Scipione: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. O número de artigos críticos a propósito do escritor nesse mesmo período é extremamente significativo. Para que se possa mais precisamente estimá-lo sugerimos consulta a “Relação de textos Interpretativos sobre João do Rio”. In Camilotti, Virgínia, “João do Rio e/ou Paulo Barreto: A Construção de Uma Imagem”, *op.cit.*, em especial pp.292-306. Desse quadro julgamos importante destacar as exposições efetuadas sobre o escritor e o catálogo efetuado sobre suas publicações no início do século: *Paulo Barreto - Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1981 e *João do Rio - Um Escritor entre Duas Cidades - Exposição Iconográfica de 8 de Agosto a 4 de Outubro de 1992*. Poços de Caldas: Casa da Cultura de Poços de Caldas: São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1992. *João do Rio - Catálogo Bibliográfico - 1899-1921* (organizado por João Carlos Rodrigues) Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, 1994. Faz-se importante destacar, também, os nomes do meio acadêmico que nesses anos focalizaram a obra do escritor: Antonio Candido, Flora Sussekind, Raúl Antelo, Antônio Arnoni Prado e José Paulo Paes. Somam-se a esses, os autores de trabalhos no nível de pós-graduação: Orna Messer Levin, Carmem Lúcia Tindó Secco e Mônica Pimenta Velloso. Cf. bibliografia.

²¹ Em artigo intitulado, “João Justino Wilde do Rio”, In *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1979.

²² Em artigo intitulado “Vida Vertiginosa”, In *Suplemento Cultura - O Estado de São Paulo*, 1979. Luís Martins foi um dos grandes responsáveis pelo processo de “reabilitação” do autor a partir da década de 1970. Até a data desse artigo, já teria organizado e prefaciado uma Antologia sobre João do Rio, em 1971 e publicado, na imprensa, inúmeros artigos sobre o autor: “O Rio Há Cinqüenta Anos”, “O Suburbano Lima Barreto”, “Vida Vertiginosa”, “Cem Crônicas Escolhidas”. In *Homens e Livros*, 1966. Todos esse artigos faziam menções significativas a João do Rio e o terceiro, era, especialmente, a ele dedicado. Ainda publicara: “Do Folhetim à Crônica” e “João do Rio”. In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, s/d. e “Os Dois Barretos”. In *O Estado de São Paulo*, 1972.

se ensaie sobre João do Rio, inscreve uma constante insatisfação com as decifrações propostas, instala a sensação de impossibilidade de sua “reabilitação” e, por fim, produz a afirmação de sua presença enquanto uma ausência.

Imagem essa admitida claramente por uma articulista do Jornal do Brasil ²⁴, ao comentar a publicação, em 1981, dos primeiros resultados das pesquisas de João Carlos Rodrigues, a coletânea *Histórias de Gente Alegre* ²⁵. Para Danúsia Bárbara, a obra de João do Rio é inegavelmente bipartida entre maior e menor, jornalística e literária, atual e inatual, e, fundamentalmente, entre autêntica e prótese. O empenho de Rodrigues em tentar dar a conhecer João do Rio, com uma coletânea de textos organizada a partir de uma temática julgada de maior interesse para o público leitor dos anos 80 – as descrições de vícios e aberrações –, na opinião da comentarista, acabou por enterrar o escritor. A essa parte da obra evidenciada por Rodrigues, e correspondente, no juízo de Bárbara, exatamente aos segundos termos do leque de binômios propostos para caracterizar a dualidade, ainda se acrescentam os seguintes atributos: “cópia”, “inspiração alheia”, “Jean Lorrain”, “modelo estrangeiro advindo de cultura cristalizada que mal se adequa ao homem e ao Rio de João do Rio”. Contrariando Rodrigues, a articulista recomenda, caso se queira efetivamente suspender o esquecimento e desconhecimento a que João do Rio fora relegado, manter essa parcela da obra no interior de sua bela época de onde jamais deveria ter saído.

Vale notar que tal recomendação em nada difere daquela efetuada pelos raros ensaios interpretativos do “período de silêncio”, que também davam a dualidade como fato.

²³ Declarações à jornalista Isabel Cristina Mauad, no jornal *O Globo*, em reportagem intitulada “Cronista Político Impiedoso”, 1991.

²⁴ Bárbara, Danúsia, “A Alma nem sempre Encantadora das Ruas”, In *Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1981.

²⁵ Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

Curiosamente, o juízo desfechado por Danúsia Bárbara sobre a parte da obra identificada como “modelo estrangeiro advindo de cultura que mal se adequa ao Rio de João do Rio” é exatamente idêntico àquele que, mais de uma década depois, João Antônio ²⁶, ao comentar o resultado final das pesquisas de Rodrigues - a biografia -, atribuirá à crítica que se dedicou ao escritor.

Ao tentar identificar as razões para a permanência da obscuridade que paira sobre João do Rio, João Antonio declara: trata-se de uma insuficiência de procedimento crítico, dado que se busca explicar um literato, que é expressão de uma "cultura em gestação", através de modelos estrangeiros oriundos de culturas já cristalizadas ²⁷.

Argumento questionável, sem dúvida, porém intrigante pela curiosa inversão que faz recair sobre a crítica a acusação que, por largos períodos, ela própria desfechou sobre parte da obra do escritor, mas, sobretudo, de forma genérica sobre o período literário no qual se insere sua produção – 1900-1922.

Alimentadas, talvez, por uma similar desconfiança em relação aos procedimentos críticos, mas decerto por razões diferentes das alegadas por João Antonio, as interpretações desenvolvidas sobre João do Rio ao longo da década de 1990 guardam uma particularidade que permite a identificação de um segundo momento no chamado período de “reabilitação” do escritor. Essas interpretações, se não rompem integralmente com a imagem da dualidade, como veremos, primam pela investigação da chamada parte “obscura” de sua produção. Nesse sentido, num primeiro plano, tais trabalhos se esclarecem

²⁶ "João do Rio Ganha Sua Melhor Biografia". In *Cultura - O Estado de São Paulo*, 18 de maio de 1996, p.D15.

²⁷ “Temo que ainda hoje **não tenhamos um suficiente instrumental crítico para a avaliação**, de alguma maneira, justa de João do Rio.[...] Como os modelos de julgamento se lastreiam em produção estrangeira vinda de culturas já cristalizadas, uma literatura nova e em construção nem sempre encontra um carimbo e uma catalogação imediata. Ou, preferindo, nem sempre se tem à mão um instrumental crítico apurado e aberto para algumas novidades.” (grifos meus). João Antônio, “João do Rio Ganha sua Melhor Biografia”, *op. cit.*, p. D.15.

como um prolongamento natural do primeiro período, dado que, de um modo geral, buscam a afirmação do “outro” negligenciado da duplicidade.²⁸

No entanto, num segundo plano, esses trabalhos se explicam por suas conexões com um importante movimento de revisitação das duas primeiras décadas do século XX por parte tanto de teóricos da literatura como de historiadores. Movimento que se nutre de uma clara desconfiança em relação à caracterização muito conhecida de 1900-1922, sintetizada por Antonio Candido: fase que prolonga o período 1880-1900, contraposto ao Romantismo e definido mais pela “busca de equilíbrio que de ruptura”, mas que dele não apresenta o seu vigor, “dando a impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. **Sua única mágoa é não parecer de todo européia**; seu esforço tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia [...]”.²⁹ (grifos meus)

Uma caracterização, como bem afirma Tania R. de Luca, tributária das verdades instituídas pelo modernismo³⁰, e, ao que acrescentamos resultante da aplicação de um horizonte de expectativa para a produção cultural de conversão da substância local em material estético, como modo de tradução dessa própria substância em termos globais. Horizonte tributário das formulações e dilemas experimentados pelos intelectuais e artistas românticos, implicando ainda a aposta de que tal conversão possibilite a superação da inferioridade sentida por todo intelectual diante dos modelos advindos de fora. Empréstimos a um outro tempo, resultando na apreensão de 1900-1922, e, em especial de João do Rio, como empréstimos de outros lugares.

²⁸ Muito embora essa afirmação do “outro” do duplo ganhe interpretações variadas, inclusive, a de primeira manifestação de uma estética gay no Brasil, como defende o segundo biógrafo do autor, João Carlos Rodrigues.

²⁹ Candido, Antonio, *Literatura e Sociedade*, *op.cit.*, p.113.

³⁰ “República Velha: Temas, Interpretações, Abordagens”. In *República, Liberalismo e Cidadania*, Camilotti, Virgínia C., Naxara, Márcia R. Capelari e Silva, Fernando Teixeira de (orgs.). Piracicaba: Editora UNIMEP, 2003, pp.33-51.

“A Encruzilhada do Fim do Século” ³¹, de 1994, de Antonio Dimas corrobora a existência desse “movimento de desconfiança” em relação à conhecida sentença, dando-a, basicamente, por superada: “ao contrário do que se ensinava até anos recentes, as duas primeiras décadas de nosso século não foram tão infecundas no terreno literário” ³². Adensando ainda a tese da superação, Dimas se apressa, inclusive, em inscrever uma linhagem de trabalhos e autores comprometidos com os “novos tempos” interpretativos para 1900-1922: *Poder, Sexo e Letras na República Velha*, de Sérgio Miceli, *Literatura como Missão* de Nicolau Sevcenko, *Sobre o Pré-Modernismo*, obra coletiva, publicado pela Casa de Rui Barbosa, e *Belle Époque Tropical* de Jeffrey Needell.

Se com tais expedientes a “A Encruzilhada...” não deixa dúvidas quanto à oposição que efetua aos termos da conhecida sentença para o período – “ausência de ruptura”, “acomodação”, “predomínio da cópia”, “vigência de apenas um dos pólos da tensão – o cosmopolitismo” –, por outro lado, os contornos que define para a sua presumida “fecundidade” não supõem abandono da fórmula – dialética entre o local e o cosmopolitismo –, a partir da qual a sentença se formula. Explicando melhor: se a “A Encruzilhada...” refuta a maneira como a fórmula foi decalcada para 1900-1922, definindo sua “infecundidade”, não a desautoriza, antes, busca sua melhor aplicação.

A “fertilidade” em termos literários, afirmada por Antonio Dimas para 1900-1922, funda-se, em primeiro lugar, na admissão de que a tensão entre o local e o cosmopolitismo vigora no período (o que antes implicava o predomínio apenas do cosmopolitismo). Em segundo lugar, essa “fertilidade” ainda se sustenta no pressuposto de que nele se plasma um “ânimo de redesenhar um retrato do Brasil” ³³, ou seja, de que o localismo, ausente na leitura anterior, faz-se predominante:

³¹Dimas, Antonio, “A Encruzilhada do Fim de Século”. In Pizarro, Ana, (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol. II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 537-574.

³² Idem, p. 537.

³³ Idem, *ibidem*.

Bem vista à distância, percebe-se, hoje, que essa época abrigou posições as mais contraditórias e antagônicas, ferrenhas às vezes, **todas elas pautando-se pelo ânimo de redesenhar um retrato do Brasil.**

Grosso modo, pode-se dizer que, de um lado, o forte acento francês do século anterior teimava em não admitir sua exaustão, tentando, de forma patética em alguns casos, resistir bravamente às novas exigências do momento. De outro lado, **rascunhava-se uma forma nova de tratar o país, cansado da linearidade que enveredava ora pelo otimismo descabelado, ora pelo pessimismo bilioso.**[...]

Contra o servilismo à cultura proveniente da beira do Sena, levantava-se, então, uma corrente que, bem ou mal, coesa ou não, encorajava o acento brasileiro em nossa reflexão cultural.

O Brasil não queria mais ser 'le Brésil'.

Dessa forma, ao se buscar um traço que bem defina os primeiros vinte anos do nosso século XX literário, vê-se que **a disputa entre localismo e cosmopolitismo, já detectada por Antonio Candido, foi acirrada**, assumindo matizes diversos e resultando em produtos diferenciados, como não poderia deixar de ser.³⁴ (grifos meus)

Vinculando o traço “que bem defina os primeiros vinte anos do nosso século XX literário” e a fertilidade literária do período ao “ânimo em redesenhar um retrato de Brasil”, “A Encruzilhada do Fim de Século” não esconde, por sua vez, o comando que a anima: “Viveu-se, é verdade, um momento de impasse, mas dele germinaram **opções decisivas que nortearam nossa produção cultural posterior.**”³⁵ (grifos meus). Tal comando, como se vê, vem de um tempo que é posterior ao período, sintonizado com a promessa alardeada pelo

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ Idem, *ibidem*.

jovem crítico Sérgio Buarque de Holanda, em 1920, com evidente conexão com o que prescreveram os românticos, como já o apontamos:

O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final.³⁶

Novidade mesmo proposta pela “A Encruzilhada...”, em relação à conhecida sentença sobre o período, fica por conta de que sua mais “nova” interpretação não está atrelada ao que imediatamente o antecedeu, mas ao que imediatamente o sucedeu. E, nesse sentido, vale notar mais uma vez, a correção das afirmativas de Tania R. de Luca de que as interpretações para as duas primeiras décadas do século e para sua produção cultural sempre se efetuaram ou sob o signo da permanência, que conserva apenas os traços desenvolvidos depois do romantismo, ou sob o signo da antecipação, que anuncia as linhas mestras do modernismo³⁷.

Avancemos, no entanto, em direção a outros enunciados que “esses novos tempos interpretativos” ainda revelam, e em relação aos quais “A Encruzilhada...” cumpre função de exemplaridade, pois permitem uma melhor dimensão da abordagem do decadentismo encetada nos anos 1990, e, a partir dela, de João do Rio.

Como já afirmamos, o comando que permite deduzir a “fertilidade” do período vincula-se a um “outro” que lhe sucede e assenta-se no “ânimo em redesenhar o Brasil”. Buscando atestá-lo, Dimas enfeixa várias obras e autores, muito embora não descuide de seus vários matizes: *Os Sertões*, *Canaã*, *Por que Ufano de Meu País*, de Afonso Celso, e uma produção paradidática voltada para

³⁶ Holanda, Sérgio Buarque de, “Originalidade Literária”. In *O Espírito e a Letra – Estudos de Crítica Literária – 1920-1947*, vol. I. (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.41

a formação de adolescentes e crianças, *Contos Pátrios*, *A Terra Fluminense* (1898), *A Pátria Brasileira* (1904) de Olavo Bilac e Coelho Neto, *Através do Brasil* (1910) de Olavo Bilac e Manoel Bonfim, *Minha Terra, Minha Gente* (1916), de Afrânio Peixoto e *Jornadas no Meu País* (1920) de Júlia Lopes de Almeida. Acrescenta ainda ao conjunto as produções de Lima Barreto, Monteiro Lobato, e Paulo Setúbal.

A justificar esse enfeixamento de obras e autores, expõe seus traços comuns: disposição de encarar o país; recuperação de um certo acento social que o realismo-naturalismo já exibira; compreensão da figura do profissional das letras como responsável pelo aprimoramento da vida moral e da “civilização da nossa terra”³⁸, autorizando sua intervenção sem pudor nos rumos do país. Para os rubricados como paradidáticos, destaca-se ainda o traço de “catequese cívica”. Por último, mas, não menos importante, o atributo de reação/resposta a um diagnóstico bastante pessimista do país, do período, da condição dos homens de letras no Brasil e dos resultados de sua pena, de ninguém menos que José Veríssimo.

Vejamos o diagnóstico, do mais respeitado crítico do período que, em 1905, negou-se a responder um inquérito promovido por João do Rio sobre as relações entre jornalismo e literatura³⁹. Vale notar que tal diagnóstico é basilar para o próprio Dimas, uma vez que é a partir dele que o estudioso explica as peculiaridades desse “ânimo de redesenhar o Brasil” ou desse “localismo” que assegura a “fertilidade” então presumida para a produção cultural daqueles anos.

Para Veríssimo, um dos entraves centrais para a formação da literatura brasileira, além do analfabetismo vigente, “pecado capital dos ‘povos latinos’ e ‘educação católica’”, consistia na falta de “comunicabilidade” dos escritores com

³⁷ “República Velha: Temas, Interpretações, Abordagens”. In *República, Liberalismo e Cidadania*, *op. cit.*.

³⁸ Bilac, Olavo, *apud* Dimas, Antonio, “A Encruzilhada...”, *op. cit.*, p. 553.

o povo e com o próprio país. Sobre essa inexistente e tão necessária “comunicabilidade”, esclarece Dimas:

Por ‘comunicabilidade’ referia-se o crítico à necessidade imperiosa de se estabelecer um elo de contato contínuo entre as obras produzidas, do qual surtisse o efeito da interação, da fecundação recíproca e do diálogo. Ao denunciar as imensas distâncias territoriais brasileiras, a ausência de uma rede interna de comunicações e a quase inexistência de centros urbanos dotados de condições favoráveis de consumo e à produção literária, Veríssimo acentuava que essa precariedade material provocava ‘uma literatura de poucos, interessando a poucos’ e que, por conseguinte, ‘os escritores, de fato sem comunhão com o seu povo, com a sua nação, são forçados também a viver espiritualmente fora dela, no comércio quase exclusivo, não direi só da literatura, mas do mesmo pensamento da mesma emoção alheia.’⁴⁰

Determinada por uma fragilidade infra-estrutural, essa inexistência de “comunicabilidade”, acrescida da deficiência de cultura geral dos escritores de todos os gêneros no Brasil, termina por determinar um traço decisivo das letras no período - a repetição servil do “estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem idéias próprias”⁴¹.

Se para Veríssimo o caminho para a superação do adesismo às fontes externas, predominante naqueles anos, tem seu modelo no romantismo, em especial na capacidade desse de agregar os ânimos para desenhar o Brasil, Dimas, apropriando-se desse diagnóstico, e ecoando a própria prescrição que dele se desdobra, define o diapasão para separar, apartar e reagrupar obras, autores e periódicos com o fito de autenticar a “fertilidade”. O trecho que

³⁹ Nos referimos aqui a obra *O Momento Literário*, uma série de entrevistas efetuadas por João do Rio, publicadas originalmente nas páginas da *Gazeta de Notícias*, em 1905, e editada, posteriormente, pela Garnier, em 1906.

⁴⁰ Dimas, Antonio, “A Encruzilhada do Fim do Século”, *op.cit.*, p.538.

anuncia o arranjo da produção intelectual proposto por Dimas tem eloquência próxima de manifesto:

‘Desterrados em nossa terra’, segundo a advertência de Sérgio Buarque de Holanda em suas *Raízes do Brasil*, urgia rebelar-nos contra essa situação de auto-complacência e de frivolidade que, no afã de aplacar nosso sentimento de inferioridade cultural, transportara-nos para os bulevares parisienses, sem levar em conta que nesse espaço distante e luxuoso nossas palmeiras perderiam o porto e nossos sabiás o bico.⁴²

Sobre “outras comunicabilidades”, que não as do artista com o seu próprio povo, ou com o próprio Brasil, os destaques ficam para a *Revista Americana*, âncora de um projeto de divulgação dos países americanos entre si, e a dupla *Kosmos* (1904-1909) e *Renascença* (1904-1908), exemplares típicos da comunicabilidade perseguida com o além-mar, de perspectiva europeizante, da adesão incondicional ao progressismo e da atualização sem culpa da moda literária advinda de fora. Para a *Renascença*, Dimas estende em “A Encruzilhada...”, a tese já defendida para a *Kosmos* em *Tempos Eufóricos* ⁴³:

[...] não fora pensada para questionar nenhum tipo de sistema: literário ou não. Seu conteúdo de arte – literária, gráfica, plástica – constrói-se sobre tendências diversas do panorama intelectual europeu *fin-de-siècle*, no qual entrecruzavam-se simbolistas, parnasianos, decadentes, realistas já em fase de dissolvência. Antes de mais nada, *Kosmos* era ato de afirmação; veículo *móvel*, comprobatório do remodelamento urbano, sua extensão. Protagonista de uma

⁴¹ Veríssimo, José, *apud* Dimas, Antonio, “A Encruzilhada do Fim do Século”, *op.cit.*, p.538.

⁴² Dimas, Antonio, “A Encruzilhada...”, *op.cit.*, p.539.

⁴³ Dimas, Antonio, *Tempos Eufóricos* (Análise de *Kosmos*: 1904-1909). São Paulo: Ática, 1983.

consciência urbana moderna que se modelava à custa da negligência dos subúrbios cariocas, espaço da competência de Lima Barreto.⁴⁴

Quanto a João do Rio, que publicara na *Kosmos* várias crônicas, depois reunidas em *A Alma Encantadora das Ruas*, e a tradução da peça *Salomé* de Oscar Wilde, em 1905, e na *Renascença*, a tradução do livro de Robert Harbourogh Sherard sobre Oscar Wilde ⁴⁵, o esquema não se esgarça, pois entre jecas e janotas ⁴⁶, ou entre o “ânimo de redesenhar o Brasil” e o “ânimo de lhe dar as costas”, João do Rio fora atrelado aos segundos. Mas, quanto a Bilac, que assina, inclusive, o editorial de abertura da *Kosmos*, apresentando ali um diagnóstico sobre o período como tempos de crise, o esquema construído por Dimas revela suas fissuras.

De qualquer modo, entre a necessidade de uma “comunicabilidade interna” enfatizada por Veríssimo, comunicabilidade do artista com o próprio povo ou com o próprio Brasil, a resposta/reação a essa necessidade com o “ânimo em redesenhá-lo”, e as “outras comunicabilidades”, Dimas repõe para 1900-1922, os dois pólos em tensão da fórmula de Antonio Candido, com enfático acento para o localismo.

Nenhuma tinta, todavia, para “comunicabilidades tematizadas”, ou, em outros termos, para um diagnóstico do período, como aquele efetuado na obra de João do Rio, que diferente da mera adoção de um figurino que, segundo muitos intérpretes, mal se ajustaria ao país, fez-se expediente para passar em revista os próprios valores da civilização já então plasmados no país, em estado de decadência.

Curiosamente, também, Antonio Dimas não dedica tinta alguma para aquilo que ele próprio, apenas um ano antes, em 1993, ao comentar a reedição do volume *A Profissão de Jacques Pedreira*, supõe ter ocupado João do Rio:

⁴⁴ Dimas, Antonio *Apud*, Dimas, Antonio, “A Encruzilhada...”, *op.cit.*, p. 559.

⁴⁵ Título do livro *Oscar Wilde – História de um Amigo Infeliz*, com início em julho de 1907.

⁴⁶ Metáforas com as quais Antonio Dimas distingue os literatos.

“vistoria bem pouco favorável ao deslumbramento que a avenida provocou em cabeças ávidas de modernização” ⁴⁷.

Aliás, não poderia ser de outro modo, já que a adesão à fórmula, à periodização que dela se desdobra e à consagração dos períodos vitalizadores da produção cultural, continuaram operando na “A Encruzilhada...” como matrizes fundamentais para toda a sua construção.⁴⁸

Luiz Costa Lima, recentemente, comentando os trabalhos de Abel Barros Baptista ⁴⁹, dedicados a Machado de Assis e ao questionamento de uma fecunda e soberana linhagem de intérpretes do escritor, sintetiza bem o paradigma que a nutre, e ao qual Dimas, por sua vez tentando revisitar “1900-1922”, ainda o repõe:

O privilégio do romantismo implicou a constituição de uma lei, que permanece bem ativa: ‘Instala a questão nacional como centro de gravidade da reflexão literária, **torna ilegítima toda a tendência para encarar a possibilidade de a literatura resistir ao Brasil**; por outro lado, integra no fio de uma tradição única e contínua as sucessivas e diversas interpretações do Brasil’. ⁵⁰ (grifos meus)

Para Luiz Costa Lima, essa perspectiva de que a literatura para ser brasileira está obrigada a converter em palavras um quid nacional supõe, em

⁴⁷ Trata-se da resenha à republicação pela Editora Scipioni da obra *A Profissão de Jacques Pedreira*, dada até então como perdida, tendo em vista que João do Rio conseguiu autorização da Justiça para destruir a edição, pelos excessos de erros tipográficos. A resenha de Antonio Dimas intitula-se “João do Rio e o Mito do Progresso”. In *Revista USP – Dossiê sobre Liberalismo/ Neoliberalismo*, n.17, março/abril/maio, 1993, pp. 224-226; para a citação, p.226.

⁴⁸ No mesmo volume onde Dimas apresenta “A Encruzilhada...”, outro artigo também parece ter em foco a mesma sentença para o período. O arranjo é diverso, mas se desenvolve sobre os mesmos materiais. Trata-se do texto “Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo”, de Antonio Arnoni Prado. In Pizarro, Ana, (org.), *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol. II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, pp. 597-613.

⁴⁹ Trata-se das obras *A Formação do Nome* e *Autobiografias*, publicadas pela Editora da UNICAMP, em 2003.

⁵⁰ Costa Lima, Luís, “Desconstruindo Machado”. In *Folha de São Paulo. Mais!*, 29 de junho de 2003, pp.14-15; para a citação p.14.

primeiro lugar, um certo documentalismo: a literatura dá forma, ainda que de modo indistinto e pouco claro, ao que já está no mundo e na configuração da sociedade ⁵¹, ou seja, o texto como representação não institui o contexto, mimetiza o que supostamente o antecede. Em segundo lugar, supõe que a intenção autoral se manifesta na obra que assina, dando um sentido unívoco à fábula ficcional.

O destaque dado por Antonio Dimas à recuperação de um certo acento social por parte de um conjunto de obras integrantes do período 1900-1922, ancorando aí sua presumível fertilidade, reverbera o primeiro pressuposto. E, também, explica a ausência de abordagem para diagnósticos diferentes encetados no próprio período, como o decadentismo do próprio João do Rio, que busca passar em revista os próprios valores da civilização aqui já plasmados, na sua condição de estado de decadência. O contexto demarcado de antemão, tomado, inclusive nos seus traços gerais a partir do diagnóstico de Veríssimo como fato, define produções como as de João do Rio, que reverberam um diagnóstico de decadência para a própria civilização, como produto da alienação.

Na homenagem que Antonio Candido faz a Ángel Rama, em 1991, num seminário internacional intitulado “Literatura e História na América Latina”, recuperando as linhas de força da obra do crítico uruguaio, sobretudo sua reflexão sobre as similitudes e diferenças entre literatura hispânica e a brasileira, e o modernismo no continente, pode-se ver na afinidade manifesta entre aquele que homenageia e o homenageado, o juízo, lugar ou sentença reservada ao decadentismo.

“Segundo ele [Ángel Rama], os dois principais focos da vanguarda na América Latina foram São Paulo e Buenos Aires, e em ambos verifica a ocorrência de algo que é comum a todo o subcontinente: a existência do que chama ‘dois modos’. O primeiro deles é a pura

⁵¹ Idem, p. 14.

formulação vanguardista, **representando ruptura radical com o passado e referência a uma realidade virtual que se projeta no futuro**. Esse modo se vincula diretamente às vanguardas européias, que serviram de estímulo e, mais do que isto, de modelo, representando uma direção ‘universalista’. **No entanto, esse ‘modo’ não foi alienador, como tinham sido as tendências decadentistas na passagem do século XIX para o XX**: ‘O que [as vanguardas latino-americanas] recuperaram em Paris foi a originalidade da América Latina, a sua especificidade, o seu timbre, a sua realidade única’. O segundo ‘modo’ foi a penetração na realidade local, que tende ao realismo, suscita o regionalismo e portanto a continuidade com o passado, pois o regionalismo pressupõe a valorização das tradições e certo sentimento conservador de nostalgia, que resiste às inovações do mundo contemporâneo. Mas, como as tendências renovadoras se exprimiram por vezes nos termos do regionalismo, houve na América Latina uma ‘dupla vanguarda’, gerando certa duplicidade difícil de solucionar. Ela produziu no escritor de vanguarda um dilaceramento do qual os brasileiros escaparam melhor, devido ao cunho fortemente nacional de sua literatura, o que não ocorria noutras partes do subcontinente. Nesse sentido, Rama considera *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ‘a articulação mais feliz do sistema literário brasileiro’. Mas a partir daí assinala uma conseqüência que pode ser considerada o traço mais original e fecundo das nossas literaturas no período atual, e que se produziu como desdobramento da ‘dupla vanguarda’: a penetração do espírito e das técnicas renovadoras no universo do regionalismo condiciona a obra singular de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa. Ela pressupõe a fusão dos dois ‘modos’ conflitantes, superando-os mediante uma síntese inesperada [...].⁵²

⁵² “Uma Visão Latino-Americana”. In Chiappini, Ligia e Aguiar, Flávio Wolf de (orgs.), *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 263-270; para a citação p. 269.

A caracterização do primeiro “modo” de operação do modernismo (“formulação vanguardista”) como “ruptura radical com o passado e referência a uma realidade virtual que se projeta no futuro”, ou a identificação da novidade do movimento salientando sua relação com uma realidade por vir, indicia a interpretação que Candido ou Rama tem do contexto em que se insere esse modernismo. Trata-se de um cenário que se define com os atributos de uma modernização que não se completa ou tarda em se plasmar integralmente. Essa imagem do contexto admitida previamente pelos críticos define qualquer tentativa diferente de representação desse, como a efetuada pelo decadentismo, como mera ilusão ou como falseamento do real.

Grande parte dos trabalhos interpretativos sobre João do Rio desenvolvidos nos anos 1990, que se definem pela focalização do “outro” da dualidade antevista na obra do escritor – “descrições de vícios e aberrações” -, não se distanciam dessa chave. Algumas outras interpretações, no entanto, apesar de se enformarem por teorias da literatura que distam dessa persistente tradição sociológica de análise de autores e textos, ainda pressupõem uma obra, senão bipartida, cindida e, enquanto tal, um problema a ser explicado e justificado.

Em destaque, primeiramente, focalizaremos aqueles que, mesmo objetivando avaliar o impacto de tendências literárias, como o decadentismo, na encruzilhada do início do século XX, e, em especial, o decadentismo de João do Rio, cumprem o roteiro da tradição maior aqui focalizada.

Apesar de mais afastado no tempo em relação às interpretações circunscritas à década de 1990, vale a pena lembrar o primeiro trabalho do chamado “período de reabilitação” do autor, que se ocupou com esse “outro” da dualidade por tanto tempo negado, focalizando o volume *Dentro da Noite* ⁵³.

⁵³ Publicado pela Editora H. Garnier, em 1910, e considerado como expressão mais acabada desse aspecto na obra do autor.

Trata-se de *Morte e Prazer em João do Rio* ⁵⁴, de Carmen Lúcia Tindó Secco, de 1978.

É importante ressaltar que Tindó Secco, dedicando-se a esse único volume, não repõe para a totalidade da obra do escritor a imagem de uma produção contraditória e discrepante nos gêneros ou temas que lhe dão forma e que a compõem. No entanto, a figura da duplicidade acaba resultando de sua própria interpretação de *Dentro da Noite*. Num primeiro momento, as imagens dos “vícios e aberrações”, mobilizadas por João do Rio, são definidas pela autora como manifestação do inconsciente reprimido pela “cultura opressora e homogeneizadora”. Eis porque, segundo a intérprete, a noite e alguns rituais, como o carnaval ou a semana santa, definem-se como cenários preferenciais para ambientação das histórias.

Para Tindó Secco, a abordagem efetuada por João do Rio dessa “liberalização dos desejos” revela uma crítica do escritor ao mecanismo das dependências culturais, que dominava a sociedade brasileira. Entretanto, segundo a intérprete, a forma escolhida por João do Rio para dar forma a seu projeto artístico e intelectual é tomada aos decadentes franceses, e, portanto, “importada” pelo escritor. Nesse sentido, embora Paulo Barreto empenhe-se na crítica das dependências culturais experimentadas pelo Brasil em relação à Europa, seu discurso ou seu estilo – importados – encontram-se “ideologicamente, reduplicando o discurso das dependências culturais”.⁵⁵

Também cumpre o “roteiro” da alienação, embora de outro modo, o trabalho de Orna Messer Levin, *Figurações do Dândi* ⁵⁶, apresentado, inicialmente, como dissertação de mestrado em 1989 ⁵⁷, e publicado em livro em 1996. Apesar de *Figurações do Dândi* cumprir tal roteiro, de qualquer modo, deve-se destacar que esse trabalho toma como desafio a tematização da

⁵⁴ *Morte e Prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves: Instituto Estadual do Livro, 1978.

⁵⁵ Idem, p.28.

⁵⁶ Levin, Orna Messer, *As Figurações do Dândi - Um Estudo sobre a Obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

produção de João do Rio nas suas vinculações com o decadentismo, sem se restringir àquilo que sempre foi considerado a expressão maior dessa vertente no autor, o volume *Dentro da Noite*. Muito embora, a análise efetuada sobre os escritos do escritor pela intérprete recaia, em maior medida, sobre os contos, relegando para segundo plano as crônicas.

A longa incursão efetuada por Levin nos caminhos percorridos pelo estilo decadente de Baudelaire até o esteticismo de Oscar Wilde, bem como o acompanhamento das vertentes do decadentismo no Brasil, acaba pouco aproveitada ou ofuscada quando, de forma taxativa, ela busca afirmar as razões da adoção ou apropriação das tópicas do movimento pelos brasileiros.

Para situar João do Rio, a autora de *Figurações do Dândi* opera do seguinte modo: justapõe um diagnóstico das duas primeiras décadas do século XX no Brasil previamente admitido por ela, a revolta, negação ou pessimismo em relação à sociedade moderna manifestado desde Baudelaire até Wilde e a expectativa de “escape” desse mundo representada pela figura do dândi. Em outras palavras, ela justapõe a evasão da sociedade encarnada pelo dândi, a partir do apego à reflexão e da insensibilidade, e a imagem de um contexto para o período, que, metodologicamente falando, independe da textualidade analisada. Uma imagem de contexto que independe da imagem de contexto definida pela própria obra de João do Rio.

De que imagem de contexto efetivamente se trata? A imagem de contexto adotada pela intérprete apresenta os mesmos traços do diagnóstico efetuado por José Veríssimo, que ancorou, por sua vez, a revisitação de “1900-1922” efetuada por Antonio Dimas. No caso de Levin, a apropriação da figura da decadência ou das tópicas decadentistas nos seus contornos pessimistas por escritores brasileiros, e, em especial por João do Rio, derivam do desencanto experimentado pelo artista ou intelectual com o meio atrasado, ignorante e pouco favorável aos homens de letras que se queriam responsáveis pelos rumos do país, mas que, para sobreviver, necessitavam vender os produtos de sua

⁵⁷ *João do Rio: Notícias do Dândi*. Dissertação de Mestrado, Campinas: IEL/UNICAMP, 1989.

pena exatamente nesse meio. Porém, se a apropriação da noção de decadência, no seu aspecto pessimista era propícia ao desencanto que se experimentava com o próprio país, por outro lado, ainda segundo os argumentos da autora, a adoção de um estilo desenvolvido e gerado lá fora se converteu, para um escritor como João do Rio, numa possibilidade de superação dessa adversidade. E superação na medida em que lhe era oferecido a possibilidade de, com tal adoção, compor uma auto-representação de si como artista acima ou superior àquilo que era de fato sua condição de vendedor de palavras num meio atrasado e ignorante:

Os homens de letras, atingidos pela crise de profissionalização, que não raro os deixava na miséria e no abandono, e pela paralisia da tradição que os consumia numa precariedade inventiva, viram justamente na identificação com o espírito cosmopolita um caminho de ruptura possível, capaz de conduzi-los ao centro das renovações. Daí as convergências apontarem para um estilo decadentista que ora se aproxima de Mallarmé, ora tende para a poética das correspondências de Baudelaire, **buscando nesta última as imagens metropolitanas de um tempo que se pretendia representar por aqui.** ⁵⁸ (grifos meus)

Essa auto-representação como figura superior à sua efetiva condição é, para a intérprete, como já anunciamos, possibilitada pela figura do dândi. Mas que compreensão específica do dândi Levin projeta sobre João do Rio?

Trata-se, em grande parte, da compreensão que Jean Paul Sartre apresenta dessa figura:

A respeito da relação entre intelectuais e público leitor, Sartre nos mostra de que modo a iniciativa dos escritores franceses do século XIX de escrever contra os seus leitores significou um rompimento apenas

simbólico com a burguesia. Sartre alega que, ao reivindicar uma autonomia para a arte e alterar os seus princípios formais, o escritor acreditou estar acirrando sua inimizade com a burguesia. Contudo, ele acrescenta, a liberdade formal e a independência, que fazem a arte tomar a si própria como objeto, quase nada tinham em comum com as necessidades materiais das classes trabalhadoras. A falta de comunicação impediu que se constituísse um público leitor entre as camadas inferiores da sociedade revolucionária francesa. A burguesia, então, fornecedora dos bens de consumo, é também a única consumidora desta literatura que se queria em conflito com a organização capitalista. Por isso se estabeleceu uma relação de dependência que manteve o escritor vinculado à classe de onde se originou e que, afinal, decidiria sobre sua glória. Segundo Sartre, aí se caracteriza o falseamento desta ruptura que os intelectuais simulam elegendo o parasitismo como estilo de vida em oposição ao mito burguês do utilitarismo.⁵⁹

Para Levin, os intelectuais brasileiros, que tomaram de empréstimo “a vertente estetizante do decadentismo, recriando as inovações formais sem acrescentar-lhes ingredientes particulares”⁶⁰, importaram esse tipo de rebeldia do dândi para ensaiar uma crítica aos “burgueses endinheirados da República”⁶¹. Distantes das “causas profundas que geraram os conflitos com a sociedade industrial capitalista e distante da complexidade espiritual que condicionou os fenômenos artísticos europeus nos últimos anos do século XIX”⁶², ainda acrescenta a intérprete, esses intelectuais fizeram a *Belle Époque* tropical perder em força.

Desse modo, o desdém pela realidade brasileira e o contraponto para as condições de atraso cultural vivido no Brasil, ganhando expressão a partir do

⁵⁸ Idem, p.26.

⁵⁹ Idem, p.71.

⁶⁰ Idem, p.72.

⁶¹ Idem, p.71.

dândi com sua pose arquitetada, com a ironia de seus paradoxos, com o refinamento de que se revestia ⁶³, definiu para o literato a escolha de assuntos como o ócio e a moda e as descrições de interiores das residências, fazendo, segundo a autora de *Figurações do Dândi*, do fútil alimento para o inútil. Mas, sobretudo, fazendo da manifestação do dandismo no Brasil, que já era “falso” na Europa, um “(re)falseamento”, em especial na prosa e nas práticas de João do Rio. ⁶⁴ Nos termos próprios a Levin: “o que já era falso no dândi literato europeu, torna-se quase um simulacro no Brasil.” ⁶⁵

Nessa perspectiva, a intérprete aponta ora a figura do dândi Barão Belfort, personagem freqüente nos contos de *Dentro da Noite*, como representativa da intenção autoral, ora o próprio mecanismo de multiplicação de pontos de vista que torna o foco narrativo irreconhecível ⁶⁶ - expressão do desejo de intangibilidade do dândi ⁶⁷ -, de outro modo, o dândi em João do Rio como voz autoral.

Pode-se ver, claramente, em operação nesse trabalho os dois pressupostos, apontados por Luiz Costa Lima ⁶⁸, do paradigma predominante nas interpretações de autores e livros pela teoria literária no Brasil: a pressuposição de um contexto que antecede o texto (no caso em questão, um quadro de modernização que não se efetiva - um meio atrasado); e a perspectiva de que a obra, de algum modo, indicia ou denuncia, por meandros os mais diversos, a intenção autoral. Na voz do dândi, Levin reconhece João do Rio como o simulacro do dandismo no Brasil.

Nesse sentido, vale a pena atentarmos para o modo como a explicação de Levin, para a adoção da tópica decadentista na *Belle Époque* tropical, se relaciona com o modo como Antonio Candido apresenta o dilema do intelectual

⁶² Idem, *ibidem*.

⁶³ Idem, p.72.

⁶⁴ Idem, p.73.

⁶⁵ Idem, p.76.

⁶⁶ Idem, p. 77.

⁶⁷ Como no volume *Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1916.

romântico – superar sua inferioridade e a suposta inferioridade de seu país fazendo da literatura instrumento de constituição de uma particularidade ou substância nacional. Indagávamos, na primeira parte desse trabalho, se Candido não teria projetado tal dilema como fórmula para a apreensão de toda a produção cultural brasileira e, ao fazê-lo, não teria afirmado uma prescrição para a mesma. Por outro lado, também indagávamos se a fórmula de Candido para a apreensão da produção cultural sobre o Brasil, apresentada em *Literatura e Sociedade*, não resultava da instrução constante sobre muitas gerações de críticos, e em especial a de Candido, do programa afirmado pelos românticos para a literatura. Ou se era o caso de a leitura efetuada do romantismo por Candido, em *Formação...*, resultar da projeção da expectativa de uma geração de críticos, a de Candido, de que a produção cultural brasileira compensa-se por meio de uma modernização estética, uma modernização social e técnica que, a seus olhos, tardava em se cumprir por aqui.

Agora, vemos, então, Levin interpretando a adoção do decadentismo no Brasil, ou, em particular por João do Rio, exatamente como vontade de, via modernização estética, superar as adversidades do meio ou seu atraso. São, no mínimo, intrigantes os caminhos pelos quais se define uma filiação:

Nesse confronto, em que pese a formação européia comum, certas marcas da tópica decadentista passam, como veremos, a repercutir mais de perto no projeto dos escritores da época, todos sugerindo a superação das adversidades do meio através de uma modernidade estética.⁶⁹

Veremos como diferente da mera adesão à tópica decadentista, como forma de compensar a condição de atraso do meio ou mecanismo de auto-representação do artista acima dele ou em condições de igualdade com a

⁶⁸ “Desconstruindo Machado”. In *Folha de São Paulo. Mais!*, 29 de junho de 2003, pp14-15.

Europa, João do Rio elabora uma interpretação do “tempo” ⁷⁰, por meio da noção de decadência, que tem implicações muito maiores para a composição da sua obra e para as conexões entre os seus escritos do que pode supor a intérprete.

Se o trabalho de Levin, ao apresentar os escritos ou a prosa de João do Rio, predominantemente, sob o signo do dandismo, de certa forma, escapa à insistente projeção da imagem de dualidade para a obra, por outro lado, ele sugere a dualidade para o Brasil. Na perspectiva da autora, o dandismo, como prática que substitui a realidade por sonhos adequa-se bem à vontade de um país que se quer moderno. Já a *flânerie* que enforma, também, a prática de João do Rio, associada ao seu jornalismo (porém tratada por Levin em menor proporção), possibilita, pelo contrário, a amostragem do país “real”. Quando a autora de *Figurações do Dândi* considera conjuntamente – o dandismo e a *flânerie* de João do Rio –, defende que estamos diante de “uma obra exemplar da consciência em crise” ⁷¹. Crise essa que é expressão da crise de um país que quer ser moderno mas não consegue sê-lo.

A filiação da autora de *Figurações do Dândi* a uma leitura sociológica de obras e autores ainda se evidencia quando ela busca interpretar a participação de João do Rio na campanha em favor da entrada do Brasil na guerra. Segundo Levin, no entusiasmo e na aposta no “revigoramento do país” a partir de sua participação na Conflagração Mundial pode-se ver João do Rio cedendo, definitivamente, ao projeto dos grupos hegemônicos, ou de uma burguesia ávida pela modernização e elevação do país aos patamares das nações modernas. Nesse movimento, o atrelamento do autor às classes dirigentes e hegemônicas finalmente se expressa em toda a sua dimensão.

Anunciada em uníssono, essa modernidade incorporada por traços decadentistas permitiu, como bem demonstrou A. Arnoni Prado,

⁶⁹ Idem, pp.25-26.

⁷⁰ Vale destacar que no registro de Levin tratar-se-ia do “meio”.

que a literatura fosse o veículo de manifestação de nossa **falsa** vanguarda. Nacionalismo e Cosmopolitismo combinaram-se, vinculando a produção intelectual a uma retórica triunfalista, que pretendia devolver ao País a sua grandeza e soberania através de reformismo unificador. ⁷² (grifos meus)

Nessa outra passagem, Levin deixa ainda mais evidente que, a partir da perspectiva analítica que adota, o dândi é uma máscara que encobre o compromisso de classe do artista:

Nesse momento decisivo, pode-se perceber nitidamente que a linhagem decadentista cedeu lugar ao discurso nacionalista, em que predomina a metáfora da força como expressão da energia e da vitalidade retóricas necessárias à atuação do grupo hegemônico.⁷³

Antes de Levin, todavia, o próprio Antonio Arnoni Prado, se dedicara a João do Rio em uma coletânea, em 1983, organizada por Roberto Schwarz, intitulada *Os Pobres na Literatura Brasileira*, com o artigo “Mutilados da *Belle-Époque*” ⁷⁴. Nesse artigo, a noção de decadência de que João do Rio lança mão para leitura do “tempo” aparece como um instrumento apropriado à expressão da nostalgia que o escritor nutria pela sociedade de corte, sustentada sobretudo pelo trabalho escravo.

O dândi em João do Rio, para Prado, é o grã-fino que já não podendo mais desfrutar impune do grupo dos marginais de eleição, que viviam do ócio ou do faustico, porque tinha que sobreviver do trabalho com as letras, recompõe-se com os marginais por opressão. Eis aí, segundo o intérprete, o traço curioso da reportagem de João do Rio - a perda da ilusão estética dos

⁷¹ Idem, 212.

⁷² Idem, 26.

⁷³ Idem, p. 27.

⁷⁴ Prado, Antonio Arnoni, “Mutilados da *Belle-Époque* – Notas sobre as Reportagens de João do Rio”. In Schwarz, Roberto (org.), *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 68-72.

valores dominantes sendo recompensada pelo olhar de perto a degradação dos dominados - , ou seja a substituição do apreço ao mundo que ruiu pela compaixão em favor dos miseráveis do mundo que se constituía ou os constituía. Mais do que o “radical de ocasião” ⁷⁵ que Antonio Candido visualizou em João do Rio, Arnoni Prado vê no autor de *A Alma...* o cúmplice dos marginalizados da rua, dado que ele próprio é também posto a margem pelo capitalismo recém instalado.

Um olhar rápido sobre os dois intérpretes, Prado e Levin, pode levar à dedução de que entre ambos exista uma inversão de argumentos: em Prado, o foco sobre as crônicas, legitimando-as como material por meio do qual é possível o conhecimento dos novos tempos republicanos, do capitalismo emergente no Brasil e dos miseráveis que esse novo mundo define – o Brasil “real”. Em Levin, o revés disso, a exploração prioritária dos contos, apontando para o esforço de João do Rio em compensar o frustrante Brasil real das crônicas e do jornalismo – o meio atrasado, inculto e ignorante. No entanto, de um modo ou de outro, os dois intérpretes mantendo-se no âmbito de uma tradição que nutre a expectativa de que a literatura não fuja à representação de um Brasil que supõe verdadeiro, e para tanto se aparte de qualquer coisa que supõe “importação” ⁷⁶, repõem, nesse arranjo, a duplicidade constantemente afirmada sobre João do Rio. Mas, sobretudo, uma duplicidade projetada para o país.

Distante dessa tradição de leituras de textos e autores vamos encontrar uma série de outros trabalhos que, apesar de suas diferentes filiações teóricas,

⁷⁵ Expressão usada por Antonio Candido para João do Rio, em “Radicais de Ocasião”. In *Terezina Etc.*, *op. cit.*

⁷⁶ A propósito desse insistente “lugar comum” das reflexões sobre o país ou sua produção cultural, que ganhou sua mais famosa expressão como “as idéias fora do lugar”, com Roberto Schwarz, ver Bresciani, Stella, “Imagens de São Paulo: Estética e Cidadania”. In Ferreira, Antônio, Luca, Tânia Regina de, Iokoi, Zilda Gricoli (orgs.), *Encontros com a História: Percursos Históricos e Historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, pp.11-45; em especial pp. 35 e 36. A despeito de o artigo focalizar a questão problematizando a persistência desse “lugar comum” nas histórias do urbanismo, a crítica efetuada pela autora a essa matriz de pensamento é extensiva a inúmeros domínios de reflexão sobre o país que freqüentemente se ancoram nessa perspectiva.

mantêm-se ocupados com a questão da suposta “divisão da obra” ou da “contradição” entre os escritos de João do Rio, em especial entre a parte mais ficcional e o que se supõe seu jornalismo.

João do Rio - Vieras do Vício, Ruas da Graça ⁷⁷, de 1996, de Renato Cordeiro Gomes, alinha-se a essa perspectiva, buscando ainda dar respostas ao que considera discrepâncias também nos comportamentos de Paulo Barreto. Como solução, Cordeiro Gomes apresenta João do Rio como um emblema da multiplicidade e diversidade que compõem uma cidade - um sujeito que traz em seu próprio corpo os signos, as marcas, as contradições, as discrepâncias do Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. Para o intérprete, João do Rio tem um projeto: ser ou corporificar o próprio Rio, perfazendo-se em João do Rio da *Belle Époque*, com todos os conflitos, oposições e contradições que definem a cidade naquele momento. O tecido de sua obra, para o intérprete, é a própria cidade nos seus maiores atributos:

[...] João do Rio, a máscara-pseudônimo que quase devora o verdadeiro: no nome, o nome da cidade. Ele chega ao nome da cidade, aquela que o atravessa, enquanto é atravessado por ela. Rio que não é rio: imagens. Vício e graça, ameaças e promessas, horror e beleza, o seu próprio Rio, mar de histórias, cuja alma encantadora de Paulo Barreto, aliás João do Rio, irá buscar, fazendo-se escravo delirante da rua, ou o arguto observador dos salões elegantes, para transfigurar a sua cidade com a inscrição de sua letra.

Em nome da cidade, traça-se o perfil de João do Rio. O perfil do Rio conjuga-se com o perfil de João do. A origem e o pertencimento. Ele e seus textos são a cidade, à medida que se apossam dela. Rio de Janeiro: Cidade-Espelho. Nas crônicas, contos, romances, reportagens,

⁷⁷ Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

¹⁸ Idem, p.11.

conferências, peça de teatro, e nos texto da vida, João do Rio representa a si mesmo enquanto representa a cidade.⁷⁸

No caso de Raúl Antelo, temos que considerar não só a obra publicada em 1989, intitulada *João do Rio - O Dândi e a Especulação* ⁷⁹, mas outros trabalhos dedicados ao escritor, em especial, “João do Rio e o Belo em Máscara” ⁸⁰, de 1986, “João do Rio = Salomé” ⁸¹, de 1992, “Introdução” ⁸² à reedição de *A Alma Encantadora das Ruas*, de 1997.

A despeito de, nesse último trabalho, Antelo rastrear a produção de João do Rio, e afirmar a tese de que “longe de exaltar particularidades regionalistas ou singularidades de *gender*, sua obra contribuiu decisivamente a abrir janelas na modernidade brasileira.” ⁸³, ao tomarmos suas produções num plano mais geral podemos observar três formas específicas do estudioso tratar a questão da “divisão” da obra.

Em primeiro lugar, vale a pena destacar que, para Antelo, em João do Rio não convive um duplo, mas um múltiplo de posições, de opiniões, de práticas, de posturas sobre o tempo, sobre o país, sobre as artes. Por meio de muitos pseudônimos, João do Rio pôde abordar vários aspectos da vida social e cultural dos primeiros anos do século a partir de perspectivas díspares ⁸⁴. Esse mosaico de opiniões discrepantes, gerado pelo autor de *No Tempo de*

⁷⁹ Rio de Janeiro: Livrarias Taurus- Timbre, 1989.

⁸⁰ In *Folhetim – Jornal Folha de São Paulo*, 2 de novembro de 1986, n.508, pp.5-7.

⁸¹ In *A Crônica: o Gênero, sua Filiação e Suas Transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 153-164.

⁸² “Introdução”. In Rio, João de, *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 9-35.

⁸³ Idem, p.25.

⁸⁴ Veremos no decorrer deste trabalho como, se por vezes, algum novo pseudônimo adotado pelo autor parece corresponder a temáticas específicas, no geral, não é efetivamente possível reconhecer para cada pseudônimo, uma voz particular, correspondente a uma opinião ou a um tema. Joe, por exemplo, que subscreve a coluna *Cinematographo*, não revela diferença em relação àquilo que faz João do Rio. Se há nos escritos de João do Rio vozes diversas, elas não correspondem necessariamente a pseudônimos específicos de modo a serem perfeitamente identificáveis pelo leitor. Eis o que um trabalho comparativo entre textualidades subscritas com pseudônimos diferentes adverte sobre esse argumento de Raúl Antelo.

Wenceslão..., espelha ou reflete, para Antelo, a condição do artista na sociedade moderna - aquele que não tem lugar definido ou identificável:

A modernidade assume a ruptura como um valor. Sua lei consiste em abolir a lei, derrubando o critério de autoridade. O uso não mais legitima a prática. Antes ao contrário, toda ação aspira à extravagância. É essa a sua norma: a constante criação de normas.

O gosto - e não o dever - pauta os comportamentos. Assim, o dândi mostra que o artista não tem lugar cativo na sociedade e que sua deriva é uma busca de autorização. Ele sonha uma autoridade que se sabe questionada a partir do momento em que a fixa.⁸⁵

De outro modo, a diversidade dos escritos é também explicada por Antelo, a partir de um conflito gritante experimentado por João do Rio, que se desdobra desse primeiro aspecto já enfatizado: o embate entre o artista e o jornalista, correspondendo a esse último as questões enfrentadas no âmbito da inserção no mercado. A partir dos contos, João do Rio é o artista que busca se vingar do jornalista que, para sobreviver, deve, apressadamente, preencher as páginas dos diários.

A exploração dos “vícios e aberrações”, ou de figuras degeneradas por João do Rio nos seus contos, remete Antelo para um outro quadro interpretativo. Na abordagem dessa questão, o intérprete, observa em João do Rio uma tentativa de oposição às formas de controle e disciplinarização das primeiras duas décadas do século - uma luta biopolítica contra a normatização.

Podemos ver no que se refere ao primeiro aspecto uma tradição interpretativa que se liga à filosofia francesa, em especial às explorações de Giles Deleuze sobre a modernidade, enfatizando as criações artísticas de João do Rio como expressão de um ego fragmentado. Quanto ao segundo aspecto, pode-se ver em operação, orientando a interpretação, a perspectiva benjaminiana de leitura da modernidade, sobretudo no que se refere à questão

do artista diante do mercado. Quanto ao terceiro aspecto, é possível reconhecer na afirmação do intérprete de que há no autor de *Dentro da Noite*, em sua tematização de “vícios e aberrações”, uma estratégia política que perpassa a questão do corpo, uma remissão às formulações de Michel Foucault.

De qualquer forma, com Raúl Antelo vem para o primeiro plano da cena a problematização de João do Rio e sua obra a partir do conceito de modernidade, mesmo que, para tanto, o intérprete mantenha-se ocupado em descrever os movimentos da obra decalcando formulações de alguns estudiosos do tema, independentemente das categorias ou conceitos utilizados por João do Rio para enfrentá-lo. Em outras palavras, independentemente do campo conceitual particular ao próprio escritor e ao seu “tempo” para lidar com a experiência moderna.

Também por esse viés – da experiência da modernidade – encontramos, em 1990, outra tentativa de interpretação da obra de João do Rio. Trata-se do trabalho de Marcos Guedes Veneu, intitulado “O Flâneur e a Vertigem”⁸⁶. A abordagem que Veneu propõe do “outro” do duplo que se considerou em João do Rio, como elemento da tópica decadentista, passa muito ao largo de qualquer noção de alienação. Os “vícios e aberrações” tematizados por João do Rio, para o intérprete, são reveladores da preocupação do autor de *Dentro da Noite* em focalizar o “mal estar” da civilização ou “mal estar” da modernidade. O problema implicado na instigante leitura que Veneu faz de João do Rio é a projeção da perspectiva freudiana de análise da condição da vida em civilização, limitando a abordagem dos “vícios e aberrações” efetuadas pelo escritor como exclusiva denúncia do “mal-estar”. O intérprete não considera que na abordagem que o autor de *Dentro da Noite* efetua desses elementos reside um aposta na possibilidade de transmutação de tal estado. O que difere obviamente da leitura de Sigmund Freud, para quem o mal-estar é condição da própria civilização. Veremos como essa questão, desconsiderada por Veneu, é decisiva

⁸⁵ Idem, p.73.

para a compreensão de determinadas categorias ou noções operadas por João do Rio, que, sendo centrais em seu trabalho, indiciam as conexões entre os seus diversos escritos.

Ainda com foco sobre a questão da modernidade, encontraremos Flora Süssekind dedicando-se a João do Rio. Muito embora, o termo mais apropriado para se referir ao caso dessa intérprete não seja propriamente modernidade, mas modernização. Trata-se do conhecido trabalho, *Cinematógrafo de Letras*⁸⁷, no qual Süssekind, buscando relativizar a sentença de Antonio Candido para “1900-1922”, explora a produção literária desse período como uma resposta a um horizonte técnico em formação no Brasil. Nesse caso, João do Rio é apresentado como sujeito fascinado pelas modernizações e pelas novas tecnologias em processo de instalação no país, mas, além disso, como escritor que incorpora elementos desse horizonte técnico na sua escritura sob a forma de *mimeses* sem culpa. Trata-se, de certo modo, de uma tentativa de ver sua produção como uma antecipação do modernismo, sobretudo nos seus vínculos com as vanguardas, em especial com o futurismo:

Os textos de João do Rio [...] mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles. Exemplo dessa sedução? Um bastante evidente é o modo reverente como se faz referência, em *A Profissão de Jacques Pedreira* (1911), à possível exibição de um biógrafo durante uma festa de caridade [...]. 'Os números de teatro realizavam-se no próprio tablado junto ao botequim, cujo proprietário prometera, nos últimos momentos, fazer também funcionar o biógrafo nos intervalos da noite - grátis. Aquelas damas arranjaram tudo grátis. Até o biógrafo'. O 'até' evidencia a alta conta em que o narrador parece ter o espetáculo

⁸⁶ Veneu, Marcos Guedes, “O Flâneur e A Vertigem – Metrópole e Subjetividade na Obra de João do Rio”. In *Estudos Históricos*, vol.3, n.6, 1990, pp.229-243.

⁸⁷ Süssekind, Flora, *Cinematógrafo de Letras – Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

fornecido por esse aparelho da família do cinematógrafo. Outro exemplo, ainda de João do Rio, é 'O dia de um homem de 1920', texto de 1910, incluído em *Vida Vertiginosa* (1911), em que se procura prefigurar, 'diante desses sucessivos inventos', o que seria um dia comum na vida de alguém dentro de uma década. Imaginam-se, então, sistemas de palavras baseados na abreviatura, trens subterrâneos, despertadores elétricos, aeroplanos, recordes de velocidade, ascensores, uma 'Companhia do Moto Contínuo', um jornal falante.[...].

Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto. A começar pela adoção de gêneros então benquistos pela imprensa empresarial que se firma na virada do século, como a reportagem, as entrevistas, a crônica. Ou, nos seus romances, contos e peças, uma relação preferencialmente mimética com a linguagem jornalística.⁸⁸

Na mesma perspectiva de antecipação do modernismo, muito antes de Süsserkind, Jorge Schwartz, em *Vanguarda e Cosmopolitismo*, apesar de dedicar ao autor de *Vida Vertiginosa* uma passagem rápida, considera sua produção um exemplar da adesão ao maquinismo, exatamente nos moldes futuristas, no início do século XX.

Como se pode ver, ao nos debruçarmos sobre os finais dos anos 1980 e a década de 1990, no interior do que chamamos, por ocasião da formulação de uma história da recepção crítica a João do Rio⁸⁹, de "período de reabilitação" do escritor, encontramos significativas discrepâncias, no que se refere sobretudo à avaliação de João do Rio quanto à própria modernidade. Seja essa modernidade entendida como processo de modernização, seja entendida como movimento estético, ou como experiência cultural referida a um processo de modernização técnica e social. Mas será que a crônica proposta pelo escritor sobre o cinema, e

⁸⁸ *Cinematógrafo de Letras*, op. cit., pp.19-20.

tornada famosa, quando publicada no jornal *A Folha de São Paulo* ⁹⁰, por ocasião do centenário dessa invenção, não permite visualizar outra orquestração em sua obra?

Dar tempo ao tempo é uma frase feita cujo sentido a sociedade perdeu integralmente. Já nada se faz com tempo. Agora faz-se tudo por falta de tempo. Todas as descobertas de há vinte anos a esta parte tendem a apressar os fatos da vida. O automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento, encurtando a distância e guardando as vozes para não se perder tempo, são bem os símbolos da época.

O Homem mesmo no momento atual, num futuro infelizmente remoto, caso a terra não tenha grande pressa de acabar e seja levada na cauda de um cometa antes de esfriar completamente - o homem mesmo será classificado, afirmo eu já com pressa, como o 'homus cinematographicus'.

Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: 'Precisamos Acabar Depressa'.

O homem-cinematográfico acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. É impossível falar dez minutos com qualquer ser vivo sem ter a sensação esquisita de que ele vai acabar alguma coisa. O escritor vai acabar o livro, o repórter vai acabar com o segredo de uma notícia, o financeiro vai acabar com a operação, o valente vai liquidar um sujeito, o político vai acabar sempre várias complicações, o amoroso vai acabar 'com aquilo'. Daí um verdadeiro tormento de trabalho. (...) O homem -

⁸⁹ Refiro-me a minha dissertação de mestrado, *João do Rio e/ou Paulo Barreto: a Construção de uma Imagem*, já citada.

⁹⁰ "Em Texto de Quando o Cinema se Firmava no Brasil, Monteiro Lobato Defendia a Nova Arte, enquanto João do Rio Desprezava o 'Homus Cinematographicus'". In *100 anos de Cinema - Folha de São Paulo*, 30 de novembro, p.4.

cinematográfico, comparado ao homem do século passado, é um gigante de atividade.⁹¹

⁹¹ Idem, *ibidem*.

A ubiquidade conquistada ou quando o local não existe...

Em 1931, Paul Valéry afirmou: “Nem a matéria, nem o tempo, nem o espaço são, há vinte anos, aquilo que sempre foram” ¹. João do Rio não conheceu a famosa frase com que o autor de “La conquête de l’ubiquité” expressou sua aguda consciência sobre os impactos provocados pelas novas tecnologias na percepção do tempo e do espaço, a partir do início do século XX. Morreria dez anos antes, subitamente, de um ataque cardíaco, na rua, dentro de um táxi, em plena “era do automóvel” como ele próprio a chamara.

Como Joe ², no entanto, em 1908, na coluna “Cinematographo”, João do Rio revela ter notícias de Marinetti: registra uma palestra de Luiz de Souza Dantas proferida sobre o futurista italiano ³.

As notícias que João do Rio teve de Marinetti, entretanto, não permitem supor fidelidades. Engana-se Jorge Schwartz, em *Vanguarda e Cosmopolitismo* ⁴, ao afirmar que a “A Era do Automóvel” ⁵, crônica que abre o volume *Vida Vertiginosa*, de 1911, “oferece uma visão apologética da máquina” ⁶, sugerindo, a partir disso, um certo alinhamento de “um dos cronistas mais importantes do Rio de Janeiro, durante as duas primeiras décadas do século” ⁷, às hostes do

¹ Citado por Schwartz, Jorge, *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20* – Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983, p.1.

² Joe é o pseudônimo com que João do Rio assina na *Gazeta de Notícias*, semanalmente, de 1907-1910, a coluna “Cinematographo”, em 1911, a coluna “Os dias passam...” e, em 1912, “Hoje, amanhã, depois...”. Ainda como Joe, João do Rio assina crônicas durante todo o ano de 1916 na *Revista da Semana*.

³ In *Gazeta de Notícias*, sem título, em 23 de agosto de 1908, p.1.

⁴ Schwartz, Jorge, *op.cit.*.

⁵ In *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: Paris: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1911, pp. 1-11.

⁶ Schwartz, Jorge, *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20...*, *op.cit.*, p.19.

⁷ Idem, *ibidem*.

futurismo. Engana-se, também, julgando suficiente, para comprovar sua interpretação, citar apenas o último parágrafo da crônica mencionada, pleno de adjetivações referente à máquina de velocidade:

‘Automóvel, 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.’⁸

Por que se engana Jorge Schwartz?

Possivelmente, o parâmetro adotado pelo autor de *Vanguarda e Cosmopolitismo*, para distinguir os modos de relação das letras com as inovações técnicas, visando a delimitação de seu objeto de estudo – as vanguardas –, esteja na base de seu engano. Entre a postura refratária às inovações técnicas, que modificaram tanto o modo de (re)produção como o produto artístico, de um Sainte-Beuve⁹, por exemplo, e a adesão ao maquinismo e sua eleição como material de inspiração poética, proposta pelo futurismo, a crônica de João do Rio, já que não oferece refração à máquina, foi associada à segunda forma, a adesão.

No entanto, do elogio à máquina proposto por Marinette não se pode deduzir a crônica de João do Rio. Sobretudo se considerarmos essas passagens do “Manifesto Futurista”, de 1909, e do “ ‘Manifesto Técnico’ da Literatura Futurista” de 1912:

⁸ Citado por Schwartz, Jorge, *op. cit.*, p.19.

⁹ Schwartz, Jorge, *op. cit.*, p. 2. Vale destacar que o autor de *Vanguarda e Cosmopolitismo* no tratamento que dá à relação das letras com as inovações técnicas, passa em revista, no primeiro capítulo, inúmeros autores, dentre eles, Rubém Darío, Oliveira Quiroga, Filippo Tommaso, Felippo Marinetti, Sainte-Beuve, Charles Baudouin, Sousândrade, Walt Whitman, procurando de certa forma uma tipologia reveladora das diferentes posturas quanto a essa questão. No entanto, o parâmetro básico do qual se desdobra tal tipologia, como já dito, é a adesão ou refração às novidades técnicas. Mesmo Baudelaire, que acabou fazendo do “moderno” musa inspiradora, segundo o próprio Schwartz, no que se refere às inovações técnicas, compõe junto com Darío e Sainte-Beuve o grupo da refração: “Apesar da revolução causada nas letras hispânicas a partir da obra de Rubén Darío, é interessante notar como ‘o Mestre’, ainda no início do século XX, é refratário às mudanças que se operam em seu contexto. Centrado numa Weltanschauung aristocrática, existe em Darío (assim como em Sainte-Beuve e Baudelaire) uma recusa notória a tudo

Nós afirmamos que a magnificiência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade.

Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*.¹⁰

No avião, sentado sobre o tanque de gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero.¹¹

Nelas, de acordo com o próprio Schwartz, há uma tentativa de suspensão da diacronia, metaforizada na “velha sintaxe herdada de Homero”.¹² Ao que acrescentamos, existir, também, por decorrência, uma representação do “tempo presente” como superior a qualquer passado, por sua condição de testemunha de inovações técnicas capazes de captar com maior intensidade o tempo e o espaço circundantes ¹³. O automóvel ou o avião, máquinas de velocidade, figuram nas passagens citadas como emblemas dessa superioridade.

Em contraponto, se focalizarmos o trecho citado por Schwartz da crônica “A Era...”, desconsiderando, a princípio, um propósito bastante específico que ele cumpre no movimento geral da crônica, e concentrando-nos, especificamente, na sua textualidade, podemos depreender que o cronista quis tão somente demarcar a existência de uma nova “era” e projetar sobre ela o símbolo que a representa – a máquina de velocidade ou o automóvel. Não há

aquilo que possa conotar ‘progresso’, no sentido tecnológico do termo [...]”. In Schwartz, Jorge, *op. cit.*, p.17.

¹⁰ Marinetti, F.T., “Fundação e Manifesto do Futurismo”. In Bernardini, Aurora Fornoni (org.), *O Futurismo Italiano – Manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, pp.31-36; para a citação na p.34.

¹¹ Marinetti, F.T., “ ‘Manifesto Técnico’ Literatura Futurista”. In Bernardini, Aurora Fornoni (org.), *O Futurismo Italiano – Manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, pp. 81-87; para a citação p.81.

¹² Schwartz, Jorge, *op. cit.*, p.4.

¹³ Essa definição quanto às competências das inovações técnicas que se deram a conhecer nas primeiras duas décadas do século XX é tomada ao próprio Jorge Schwartz à página 4.

propriamente hierarquização dessa “era” em relação a qualquer passado que seja, nos termos propostos pelo futurismo.

Se a demarcação de uma nova “era” por João do Rio e sua simbolização pela máquina de velocidade não corresponde àquilo que foi firmado por Marinetti, o quê efetivamente nos oferece então a crônica “A Era do Automovel”, e o volume que ela abre?

De imediato, faz-se necessário assinalar que o arranjo geral das crônicas que compõem *Vida Vertiginosa*, e a própria crônica mencionada por Schwartz, não oferecem propriamente nem refração ou adesão ao maquinismo. Longe do parâmetro adotado pelo autor de *Vanguarda e Cosmopolitismo*, essas crônicas se querem **diagnoses** de um “tempo”, ou, nos termos propostos pelo cronista, de uma “era” que tem no automóvel seu símbolo maior. Nessa perspectiva, torna-se, então, correto dizer que tais crônicas expõem, como parte daquilo que compõem seu caráter de diagnose, uma aguda percepção de que o tempo e o espaço não eram mais, na aurora do século XX, aquilo que sempre foram, tal como fizera Paul Valéry, posteriormente.

No entanto, mesmo essa aproximação entre a percepção que João do Rio guarda de sua época e aquilo que Valéry afirmou posteriormente carece de precisão. É certo que para Valéry as duas primeiras décadas do século XX experimentaram uma aceleração da cronologia e um encurtamento de distâncias jamais visto. E que as inovações técnicas fomentaram uma comunicabilidade global, uma abertura de fronteiras e um intercâmbio cultural de ordem até então desconhecidas.¹⁴

É certo também que em João do Rio o “encurtamento de distâncias” e a “comunicabilidade global” possibilitados pelas inovações técnicas além de tematizados são claramente enfatizados.

Dentre as muitas crônicas que atestam essa ênfase, podemos citar “A Solução dos Transatlânticos”¹⁵, que integra o volume *Cinematographo*, de 1909

¹⁴ Schwartz, Jorge, *op.cit.*, p.4.

¹⁵ In *Cinematographo*. Porto: Editores: Livraria Chardron, de Bello & Irmão, 1909, pp.155-165.

e “O Bem das Viagens”¹⁶, que integra *Vida Vertiginosa*. Nos dois casos, há clara insistência na imagem do Oceano Atlântico. Trata-se, notoriamente, de uma alusão ao modo como imaginariamente o grande mar sempre figurou como obstáculo entre o velho, cultivado e civilizado mundo de referências e a outra margem, o novo mundo e suas muitas impossibilidades.

No entanto, nas duas crônicas em questão nada dessas freqüentes figurações vigoram. No primeiro caso, “A Solução dos Transatlânticos”, o destaque fica para o fato de que, por meio dos rápidos transatlânticos, as montagens teatrais italianas e portuguesas assim que estreavam na Europa logo podiam aportar-se no Brasil, forçando a renovação das montagens brasileiras e tornando inócua a crítica que os artistas nacionais desferiam contra o pouco patriotismo de seu público, que respondia com entusiasmo às raras companhias estrangeiras, de até então:

As companhias estrangeiras que eram raras, começaram a vir aos magotes, passaram a demorar mais tempo, quasi todo o anno, e positivamente agora nós temos o estreitamento das relações com a Italia e com Portugal, através de um bando de artistas que passam lá quatro mezes e oito cá, - artistas transatlânticos, theatro transatlântico.¹⁷

É certo que podemos reconhecer aí um tom evidentemente entusiasmado de João do Rio. No entanto, o entusiasmo dirige-se, fundamentalmente, ao “intercâmbio cultural” que as inovações técnicas e os novos meios de comunicação possibilitavam. Esse movimento de João do Rio lembra muito o testemunho deixado por um outro intelectual, que viveu por certo tempo no Brasil e que sobre essa mesma “comunicabilidade”, conquistada no interior da própria Europa, antes da Primeira Guerra, deixou-nos uma descrição bastante esclarecedora. Stefan Zweig, associando duas imagens – a da máquina de

¹⁶ In *Vida Vertiginosa*, op.cit., pp.153-168.

¹⁷ In *Cinematographo*, op.cit., p.160.

velocidade (o avião, o automóvel, os trens elétricos, e até mesmo as bicicletas) e a da abertura de fronteiras -, chama atenção para quanto o “encurtando de distâncias”, conferiu uma sensação nova do espaço ¹⁸. Salienta, ainda, como desse processo brotou, pela primeira vez, um efetivo sentimento europeu. Sentimento esse que suplantando nacionalidades estimulou inúmeras trocas culturais, uma ânsia de conhecimento recíproco entre os escritores de diversos países, uma curiosidade sobre toda forma de expressão artística produzida em qualquer língua que fosse, e a promoção, inclusive, de numerosas traduções efetuadas tão logo as últimas letras de um poema ou prosa fossem datilografadas:

Dizíamos que era insensato haver fronteiras se qualquer avião as superava facilmente como se estivesse brincando, que eram provincianas e artificiais as barreiras alfandegárias e as sentinelas nas fronteiras, tudo isso contradizia o espírito de nosso tempo, que visivelmente desejava a união e a fraternidade universais! ¹⁹

Na crônica “O Bem das Viagens” ²⁰, João do Rio oferece-nos essa “comunicabilidade global” como dada. Reportando-se à dificuldade que existia anteriormente em cruzar o Atlântico, o cronista insiste mais uma vez na figura dos transatlânticos e na facilidade com que se passa a partir deles a atravessar o grande oceano, revestindo o ato de viajar de certa naturalidade:

Creio que nem mesmo se enjôa mais. A Europa está tão perto, os meios de comunicação são tão rápidos, os transatlânticos balançam tão pouco...²¹

¹⁸ *O Mundo que Eu Vi*. São Paulo: Record, 1999, p.239.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ “O Bem das Viagens”. In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp.153-168.

²¹ Idem, p.158.

Ha vinte annos era um acontecimento viajar; hoje já não o é. Ha vinte annos, o homem que chegava da Europa tinha a sensação de ser novo, de trazer novidades. Hoje, se arriscasse chronicas informativas nas palestras teria a sensação de um enorme ridículo. [...] o homem que vem da Europa consegue impôr a sensação de universalidade de conhecimentos e a certeza certa de que o mundo, pequeno já para nós, não tem mais surpresas. ²²

A despeito desse destaque para o “encurtamento de distâncias”, para o “intercâmbio cultural” ou para a “comunicabilidade global”, claramente, anunciadas nas duas crônicas, que aproximam a **diagnose** da “era”, efetuada por João do Rio, da percepção que dela posteriormente Valéry apresentou, não se pode ainda assim reconhecer alinhamento do cronista com o futurismo.

Se no futurismo a percepção do “encurtamento de distâncias” resultou numa estética com vontade de tradução e reprodução desse *sens* global ²³, num empenho em apreender a simultaneidade dos fatos e sensações ²⁴, em João do Rio o caso não é bem esse. Nele, o que efetivamente vamos encontrar é a **tematização** desse *sens* global que o “encurtamento de distâncias” possibilita, ou, em outros termos, a tematização da “sensação de ubiquidade” que ele promove.

No entanto, mesmo que João do Rio tematize a “sensação de ubiquidade”, faz-se necessário discriminar que “ubiquidade” é essa por ele abordada. Ou, em outras palavras: o quê para João do Rio está ao mesmo tempo em toda parte, em todo lugar como algo onipresente?

Antes, porém, de respondermos a essa questão, para o que lançaremos mão da própria crônica mencionada por Schwartz, fazendo-a operar (ela

²² Idem, pp.159-160.

²³ Expressão tomada a Schwartz, Jorge, *Vanguarda e Cosmopolitismo*, op.cit., p.4.

²⁴ Schwartz esclarece que para Valéry são as próprias obras que “adquirirão uma espécie de ubiquidade”. Citado pelo autor em *Vanguarda e Cosmopolitismo*, p.4.

própria) como alegoria ²⁵, para desvelar os procedimentos e natureza das crônicas que integram *Vida Vertiginosa* e tantas de *Cinematographo*, convém explorar esse aspecto de **diagnose** que “A Era...” expõe, bem como as crônicas que lhe são correlatas.

Desse traço apresentado pelas crônicas, inclusive, o autor não quer deixar dúvidas, quando, na nota introdutória de *Vida Vertiginosa*, declara seu propósito:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de analyse á época contemporanea, suscitando um pouco de interesse historico sob o mais curioso periodo da nossa vida social que é o da transformação actual de usos, costumes e idéas. Do estudo dos homens, das multidões, dos vícios e das aspirações resulta a fisionomia caracteristica de um povo. E bastam ás vezes alguns traços para que se reconheça o **instante psychico da fisionomia**. ²⁶ (grifos meus)

Se o trecho é bastante claro do propósito diagnóstico do cronista, por outro lado, não passa despercebida a expressão “fisionomia característica de um povo”, como elemento focalizado pelo propósito diagnóstico. Todavia, tal expressão não deve fazer supor que o volume ofereça traços distintivos de uma tipicidade compreendida “povo”, no sentido de uma essencialidade que criada a partir de si mesmo, a partir de suas tradições, define uma constelação de sentimentos, valores e virtudes particulares. Não se encontrarão nas crônicas que integram o volume nenhum tipo de experimentação com formas tidas como adequadas a uma substância que se queira particular ou diferenciada. Não é esse o dilema que ocupa João do Rio, nem mesmo quando na crônica “O Fim de

²⁵ “Alegoria”, aqui, no sentido de instrumento heurístico, tal como adotado por Walter Benjamin na obra das Passagens, ou em “Paris, Capital do Século XIX”. Trata-se da idéia de um mundo em miniatura a partir do qual se pode depreender um universo maior, o qual abarca e ao mesmo tempo remete.

²⁶ Nota introdutória ao volume *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, sem paginação.

um Symbolo”²⁷, parece querer se despedir de uma antiga tradição – uma marionete que tanto encantou os seus dias de infância, o João Minhoca²⁸, manipulado durante anos por um velho tipógrafo, chamado Baptista.

Na crônica, o tipógrafo, manipulador de bonecos, é adjetivado de “jacobino de marionetes”; o boneco, a marionete que alegrara os dias de infância, de símbolo “absolutamente nacional nesta cidade de colônias e imitações”. Embora a própria adjetivação ao boneco já seja presidida por ironia, pelo menos a princípio, a partir desses dois expedientes, o cronista parece sugerir a defesa de um símbolo de genuína tradição nacional. No entanto, tão logo essa passagem se conclui, a crônica avança imediatamente para uma longa genealogia sobre a arte de animar bonecos, recuperando a prática no Egito, Grécia e Roma antigas, nas províncias da Itália, na Alemanha, na Índia, na Turquia, referindo-se, inclusive, até mesmo ao uso da animação por bonecos no teatro islâmico. Uma genealogia que remonta muito além de qualquer tradição que se queira em território nacional ou dentro de determinadas fronteiras. Um movimento completamente oposto àquele encetado por Joaquim Manuel de Macedo, em seu *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, quando para dar profundidade histórica às vistas das edificações arquitetônicas, a seus interiores e a seus objetos, recorria aos inúmeros casos, lendas e tradições que integravam as antigas crônicas coloniais.

Desse modo, João do Rio busca confirmar a tese proposta na própria crônica de que “A arte de animar bonecos existiu sempre desde os mais remotos tempos. O homem devia ter reproduzido as próprias fôrmas e os próprios gestos para ousar depois imaginar a dos deuses.”²⁹. E, desse modo, ainda, o tipógrafo “jacobino de marionetes”, bem como João Minhoca, “símbolo genuinamente nacional”, a partir de um movimento irônico constitutivo da crônica, aparecem impedidos de serem interpretados como tradições que, evoluídas a partir de si mesmas, sustentam-se como nacionais.

²⁷ In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, pp. 283-297.

²⁸ Ver a propósito desse personagem o estudo de Ferraro, Juliana Ricarte, *O João Minhoca Conta o Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2002.

De um modo geral, os traços recolhidos no volume quanto ao “instante psychico da fisionomia” do “povo” só se conformam a sintomas da “era”, ou do “momento histórico”, como quer o Estrangeiro que frequenta a segunda crônica de *Vida Vertiginosa*, “Impressões do Povo e do Momento” ³⁰, na voz de quem a diagnose, nesse caso, parece então se conduzir.

O Estrangeiro, ao ser indagado sobre as impressões do “povo”, refere-se a ele como uma “multidão movediça” e disforme. Logo em seguida, queixa-se, ainda, dos filósofos que, preocupados em definir essencialidades, sobretudo no que se refere ao “povo”, esqueceram-se de considerar o fator tempo. No exemplo curioso anotado pelo Estrangeiro, há uma equiparação entre os impactos provocados sobre o “povo” por uma guerra e por uma peça de teatro, como fatores que destituem de sentido a busca por qualquer essencialidade. Esperar a descrição do “povo” como resultado de uma sensibilidade interpenetrada por elementos como meio e raça é algo inócuo nessas crônicas. E disso, o próprio Estrangeiro se faz esclarecedor:

- O povo e o momento. Naturalmente. O povo das cidades varia segundo os momentos historicos. Esses momentos historicos duram às vezes muitos annos. O povo de Ieddo, ha cincoenta annos não era positivamente o mesmo de hoje, depois da guerra, de Togo, depois que assiste às representações de Ibsen. O meio é entretanto o mesmo, e a raça é a mesma. É que os philosophos esqueceram o factor tempo. ³¹

Nesse caso específico da figura do “povo”, o cronista deixa antever claramente que se alguma tipicidade “ele” chegou a apresentar, agora na “era” do automóvel, ela acabou. E, eis, como o próprio narrador de “A Era do Automovel” insiste nesse ponto:

²⁹ In *Vida Verginosa*, op. cit., pp.287-288.

³⁰ In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp. 13-32.

³¹ Idem, p. 14.

A chimera montavel dos idealistas não é outra senão o Automovel. Nelle, toda a quentura dos seus cylindros, **a trepidação da sua machina transfundem-se na pessoa.** [...] A noção do mundo é inteiramente outra. ³² (grifos meus)

Para que se possa apreender a singularidade do autor, em relação àquilo que efetuou o futurismo na sua adesão ao maquinismo, faz-se fundamental explorar os sentidos específicos atribuídos por ele à “era” e ao seu próprio “símbolo” – o automóvel –, e, fundamentalmente, a um pelo outro, sob pena de, caso assim não o seja, não compreendermos as conexões ou coerências existentes entre as várias experimentações que João do Rio efetua com sua escritura.

Em questão, então, estão os modos de operação de João do Rio entre esses dois termos – a “era” e seu “símbolo”. Para explicá-lo, convém tomarmos para contraste, os modos de operação entre tais termos em Walt Whitman, que na sua glorificação da máquina, segundo o próprio Schwartz, será retomado posteriormente por Marinetti. Whitman, nesse processo, utiliza-se de um sistema de personificação da máquina ³³, projetando-lhe vibração humana, para assim elogiá-la. Desse modo, faz seu elogio ao objeto transitar para a época que lhe é testemunha. No caso de Whitman, trata-se de um poema que focaliza a locomotiva: “tua pulsação e medida e tua batida convulsiva./ Teu corpo preto e cilíndrico...” ³⁴

Em João do Rio, como aponta a passagem acima, o movimento é exatamente oposto. O cronista insiste em transpor ou transferir os atributos da máquina de velocidade às pessoas. Metaforicamente, tudo se passa como se as características dos objetos é que se conformassem ou se incrustassem nas pessoas, nas suas práticas, nos seus sentimentos e nas suas próprias almas.

³² Idem, p. 8.

³³ Schwartz, Jorge, *Vanguarda e Cosmopolitismo*, op. cit., p.3.

³⁴ Citado por Schwartz, Jorge, op. cit., p.3. O poema data de 1876.

Pode-se mesmo arriscar dizer que é como se os objetos é que apresentassem almas.

Nessa transferência, encontramos toda a especificidade dos modos de operação de João do Rio em relação à máquina e, fundamentalmente, os modos como o cronista compreende a “era” e objetiva seus contornos.

A despeito do entusiasmo com que João do Rio salientava os “intercâmbios culturais” e a “comunicabilidade global” possibilitadas com as inovações técnicas, poder-se-á reparar que os atributos em destaque para a máquina de velocidade transfundidos nas pessoas denunciam que os contornos que o escritor objetiva traçar da “era” se querem sobretudo do ponto de vista dos valores que a orientam ou, em termos que lhe são próprios, do ponto de vista dos “sentimentos de moral” que a instituem.

É essa inversão que nos permite dizer que se João do Rio está longe do parâmetro da refração ou adesão ao maquinismo, por outro lado, o seu empenho diagnóstico da “era” também está longe de sua visualização enquanto superioridade em relação a qualquer passado, como quer o futurismo, ou enquanto inferioridade, como queria, por exemplo, Sainte-Beuve.

Desse contorno objetivado da “era”, a crônica o expõe explicitamente:

Vivemos inteiramente presos ao Automovel. O Automovel rithmiza a vida vertiginosa, a ancia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de esthetica, de prazer, de economia, de amor.³⁵

Assim, a crônica “A Era do Automovel” fornece vários exemplos de transitividade entre as propriedades da máquina de velocidade e as práticas em todos os âmbitos da vida. O encurtamento de distâncias que o automóvel possibilita corresponde ao encurtamento, simplificação e apressamento da linguagem e da ortografia. Há vinte anos, insiste o narrador, ninguém entenderia o seguinte diálogo:

- Foste ao A.C.B ?
- Iéss.
- Marca da fabrica?
- F.I.A.T. 60- H. P. Tenho que escrever ao A.C. O. T.U.K.

O que em palestra diz-se ligando as letras em palavras de aspecto volapuckeano, mas que traduzido para o vulgar significa que o cavalheiro tem uma machina de Fabrica Italiana de Automoveis de Turin, da força de 60 cavallos e que vae escrever para o Aereo Club do Reino Unido.³⁶

Do mesmo modo, o encurtamento das distâncias corresponde ao apressamento na resolução dos negócios, das relações, do desfecho do caso e da conquista amorosa:

E no amor?

As mulheres de hoje em dia, desde as *cocottes* às sogras problematicas, resistem a tudo: a flores, a vestidos, a camarotes de theatro, a jantares caros. Só não resistem ao automovel. O homem que consegue passear a dama de seus sonhos nos quatro cylindros da sua machina, está prestes a ver a realidade nos braços.

- Vamos passear de automovel?
- De automovel?...

Toda a sua physionomia illumina-se. Si a paixão é por damas alegres, antes da segunda velocidade, nós já vamos na recta da chegada.³⁷

Mas, para que possa encurtar distâncias, o automóvel, por sua vez, altera o espaço: arrasa ruas e faz surgir avenidas. Eis aí um primeiro modo como a crônica opera a transitividade entre as características do aparelho e as

³⁵ “A Era do Automovel”. In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, p. 4.

³⁶ Idem, pp.5-6.

³⁷ Idem, p.10.

mudanças físicas que se processam no cenário da cidade. Porém, essa não é toda a transitividade operada pela crônica entre as características do aparelho e o espaço: a máquina de velocidade ainda mata a paisagem:

Graças ao automovel a paysagem, morreu [...]. Passamos como um raio, de oculos enfumaçados por causa da poeira. [...] Assim o Automovel acabou com aquella 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 Assucar, as grandes arvores, porque não as vemos.³⁸

Mas, note-se, assim como não há para o caso da mudança na “conquista”, ou para a rapidez com que se chega ao ato sexual, tom condenatório, para a prática não mais possível de “mostrar ao estrangeiro *la natureza*”, clara alusão às questões da tipicidade local, não há lamento. Antes, o que vigora é um tom sarcasmo de quem reconhece um certo anacronismo em relação a uma prática.

A crônica “O Velho Mercado”³⁹, no volume *Cinematographo*, de 1909, com que o primeiro biógrafo do escritor⁴⁰, quis atestar um João do Rio nostálgico das tradições, em desacerto com sua época de transformação, o que efetivamente enfatiza é esse anacronismo da busca pela tipicidade local. Se o local na sua particularidade existira, já é passado. Dos escombros do velho mercado, o que surgiu foi “a urbs conforme a civilização”⁴¹. E civilização aparece então como sinônimo de nivelamento. Antes que os corvos pousassem sobre a sujeira e os dejetos deixados na praça, onde uma vez existira o mercado, já transferido para as novas instalações, reflete o narrador:

³⁸ Idem, p. 8.

³⁹ In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp. 213-221.

⁴⁰ Trata-se de Raimundo Magalhães Júnior, que publicou, em 1978, *Vida Vertiginosa de João do Rio*, já citada.

⁴¹ “O Velho Mercado”. In *Cinematographo*, *op.cit.*, p.215.

O progresso, a higiene, o confortavel nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admiravel, e, assim como as damas ocidentaes usam os mesmos chapéos, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dous homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéo, todas as cidades modernas têm avenidas largas, squares, mercados e palacios de ferro, vidro e ceramica.⁴²

A mirada sobre o passado ou o que acaba de se converter passado, como na crônica sobre o velho mercado, opera tão somente para enfatizar a conversão da cidade em qualquer cidade, mas, sobretudo a inevitabilidade dessa conversão.

Esperar de João do Rio uma sensibilidade interpenetrada por elementos de uma substância demarcada por meio, espaço, tradições ou qualquer outro desses elementos, ou querer ver aí um escritor a recolher os retalhos de um Brasil que se esvaece na sua singularidade ou, o inverso, a recolher os retalhos de um país que se empenha na sua constituição, é deixar de reconhecer que nele opera uma outra sensibilidade. Quando o que se processa é um nivelamento de almas, lugares, sentimentos, valores, costumes e gostos, de modo extremamente acentuado, a sensibilidade de João do Rio não se interpenetra de uma paisagem geográfica ou social, mas, se assim podemos dizer, se interpenetra de uma paisagem que é temporal, ou uma paisagem que é “moral”.

A partir disso, podemos então explicitar o que para João do Rio está ao mesmo tempo em toda parte, em todo lugar, como algo onipresente ou como ubiqüidade conquistada: trata-se dos mesmos “sentimentos de moral” que conformam um tempo ou uma “era”.

As crônicas de *Vida Vertiginosa*, e muitas outras que integram *Cinematographo*, enfatizam antes de qualquer coisa que as mudanças e a ritimização da vida, ditadas pelo automóvel são inevitáveis. Para o automóvel e

⁴² Idem, p. 214.

tudo o que ele representa, declara o narrador de “A Era...”: “Febre insopitável e bemfazeja! Não se lhe pode resistir.”⁴³

Se a “inevitabilidade” propõe-se aí numa frase/resumo, daquele que passa em revista os ubíquos “sentimentos de moral” sob novo comando, as metáforas mobilizadas para registrar o momento de aparecimento do automóvel ainda a reforçam.

É enquanto monstro avassalador que tudo destrói, que rasga a cidade, levanta poeira, turva a visão, e, num passe de mágica, apoteoticamente, revela o que a princípio não estava lá, que a máquina símbolo penetra a cidade:

E, subitamente, é a era do Automovel.

O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas magias e na natureza, asperrima educadora, tudo transformou com apparencias novas e novas aspirações. Quando meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau pizo, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França.⁴⁴

Mobilizada ainda de outro modo, a partir de um movimento irônico constitutivo da crônica, essa “inevitabilidade” atinge de chofre o próprio narrador de “O Ultimo Burro”⁴⁵, outra crônica de *Vida Vertiginosa*.

Sob o olhar atento daquele que desce de um bonde, em foco um velho burro, melancólico e triste: projeção do “estado de alma” de quem sabe que vê o último burro, do último bonde, após sua última viagem pela cidade. Tal estado mobiliza uma longa e exagerada reflexão orientada a fazer justiça ao animal, que padeceu os maiores infortúnios resignadamente no atendimento das demandas de outra cidade.

⁴³ In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, p.8.

⁴⁴ Idem, p.3.

⁴⁵ In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, 321-330.

Mas, antes que o animal símbolo da “despedaçante sensação da grande utilidade que se faz irrevogavelmente inútil” ⁴⁶ boiasse, definitivamente, “na maré cheia da velocidade, como os detricos que vão ter á praia” ⁴⁷, o próprio “estado de alma”, que sustenta o esforço de justiça, interrompe-se para não mais se instalar.

O empenho do observador em reter o “estado”, ou a própria imagem despedaçante do burro na sua retina, como única, última, e possível homenagem é inútil:

Então peguei-lhe a queixada, quiz guardar-lhe a phisionomia, posto que elle teimasse em não m’a deixar ver bem. Mas como, na outra rua, retinisse o annuncio de um electrico estuguei o passo, larguei o burro sem saudade – eu também! sem indagar ao menos para onde levariam esse animal encarregado de acto tão concludente das prerrogativas da sua especie, sem mesmo lembrar que eu vira o ultimo burro do ultimo bondinho na sua ultima viagem urbana...

E assim é tudo na vida apressada.⁴⁸

Dos “sintomas” das próprias crônicas/diagnósticas, já evidenciados, convém uma sistematização: descrição da “era”, fundamentalmente, a partir dos seus “sentimentos de moral”, efetuada pelo cronista por meio de uma transitividade que vai das características do objeto para as pessoas, costumes e práticas. Dos “sintomas” da “era”, também já evidenciados, tem-se: inevitabilidade das mudanças, que já feitos traços decisivos resultam em nivelamento de lugares, de costumes, mas, fundamentalmente, de “sentimentos de moral” e de almas; nivelamento tal, que faz da busca pela tipicidade local, ou do espaço, dos costumes, dos valores e das virtudes que configuram o “povo” na sua essencialidade um anacronismo.

⁴⁶ Idem, p. 329.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁸ Idem, pp.229-230.

Uma significativa parcela das crônicas de João do Rio segue, a partir disso, um padrão curioso: indica exatamente essa inexistência do local, ou, mais precisamente, a impropriedade da tentativa de distingui-lo.

Antes, porém de explorar algumas crônicas por seu caráter emblemático na abordagem dessa impropriedade de tentar distinguir o que se configuraria a substância local, típica, ou particular, convém lembrar, sobre essa mesma questão, a forma curiosa como a crônica “Os Tatuadores” ⁴⁹, de *A Alma Encantadora das Ruas*, fornece ela própria, explicitamente, o contexto correspondente ao seu próprio texto. Dito de outro modo: como o cronista/flâneur, na sua perambulação pela cidade, em busca dos sentidos atribuídos à prática da tatuagem, “situa” ou “localiza” o seu próprio movimento, os seus próprios passos, ou, em outras palavras, como “define” o quadrante a partir do qual observa: “Era na rua Clapp, perto do cais, no século XX...” ⁵⁰.

A partir dessa “localização”, o que faz o cronista/flâneur que perambula pela rua Clapp, no século XX? Põe em diálogo aquilo que vai lhe sendo estampado na retina – as práticas de tatuagem – com as teses expostas sobre essas mesmas práticas por Théophile Gautier, e, mais diretamente com as teses de Lombroso, nas quais, prevalece a associação entre tatuagem e criminalidade. Obviamente, e, ironicamente, a crônica/perambulação dissolve essas últimas.

A impropriedade de tentar distinguir o local aparece de modo intrigante na crônica “No Miradouro dos Céos” ⁵¹, que integra o volume *Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar* ⁵², de 1916. Seu caráter emblemático para o nosso

⁴⁹ In *A Alma Encantadora das Ruas*, *op.cit.*, pp.29-34.

⁵⁰ *Idem*, p.29.

⁵¹ In *Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1916, pp.91-101.

⁵² É fundamental destacar aqui que esta obra de João do Rio integra crônicas que de modo mais enfático alinham-se a uma perspectiva nietzschiana, sobretudo, depois do contato efetuado pelo autor com o texto *O Caso Wagner*. Vale destacar que o acervo da biblioteca de João do Rio, integrante do Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, apresenta as obras completas de F. Nietzsche, na sua tradução francesa na primeira década do século XX, pela editora Société Dv. Mercvire de France. No caso dessa crônica, é bastante notória a insistência sobre as possibilidades criativas do homem, no caso a nova cidade incrustada nas montanhas, em alusão direta à vontade de potência transfigurando o estado de decadência.

propósito anuncia-se nas palavras do próprio narrador, antes desse chegar à longínqua cidade de Belo Horizonte: trata-se “da terra de Minas, tão rica de tradição” ⁵³.

A par dessa primeira expectativa em relação a Minas – terra de tradição – e da imagem de cidades semimortas, a exemplo de “Ouro Preto, Villa Rica, S. João d’El-Rei” ⁵⁴, o que esperar de uma cidade nova incrustada em meio às montanhas mineiras, caracterizada de modo tão pouco atrativo pelos integrantes do comboio que até lá levava: “Vae a Bello Horizonte? Que Horror ! Que poeira !” ⁵⁵?

Organizando-se enquanto descrição do encontro do narrador com a nova cidade, a crônica só revela “inebriamento”, e, desse modo, desmancha toda a prevenção e expectativa anterior:

E duvidava mesmo de uma cidade organisada por encomenda, num amphiteatro de montanhas, colosseu ondulado, onde outr’ora guardavam os bois vindos de Goyaz para a Contagem, que era um pouco adiante. Assim, a minha impressão seria arrependimento, se não fosse inebriamento.⁵⁶

O tal “inebriamento” diante da cidade, incrustada em meio às montanhas, gera-se a partir de dois aspectos: o azul do céu, cantado em todas as suas possíveis correspondências com inúmeros outros céus ou outros azuis do mundo, e, principalmente, a partir do que foi dado a ver como cidade moderna:

Nas immensas avenidas, maravilhosamente arborisadas; nas largas ruas, onde as arvores se fazem ornamentos de penetrante encanto, não se pode discutir a modéstia das construcções nem o máo

Abordaremos essa questão de modo mais direto tanto no item “Laboratório de alma ou de estados d’alma?” e em “O caminho para Atlântida ou mais uma (última) conexão”.

⁵³ “No Miradouro dos Céos”. In *Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar*, op.cit., p.92.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁶ Idem, *ibidem*.

gosto decorativo dos palacetes. Essas casas alinham-se estheticamente para um exercito de contemplativos. Quando se deixa de olhar a sequencia de apotheoses e se repara numa casa ou nos transeuntes, os homens dão uma impressão moderna, bem vestidos e correctos, as mulheres são tão bonitas, com taes olhos e taes epidermes, que nos parecem o prolongamento da belleza do ambiente ⁵⁷

Outra crônica que chama profundamente a atenção por seu modo particular de abordar a impropriedade de se tentar distinguir o que se configuraria a substância local é “Chuva de Land-Trotters” ⁵⁸, que integra o volume *Cinematographo*. Oferecendo a descrição de um espaço que, a princípio, exclui a metrópole, a crônica indica que o nivelamento de práticas que a nova “era” impõe não faz da cidade seu único palco. Composta, como praticamente todas as crônicas, em forma dialógica, essa coloca em foco a prática de Justino Moreira, andarilho que percorre os veios que ligam cidades e aldeias – as estradas. Justino, de imediato, é apresentado como sujeito “original” porque “viaja a pé, apenas por prazer, sem se annunciar nos jornaes e sem tenções de vencer records excessivos.” ⁵⁹; muito embora, também, de imediato, o narrador

⁵⁷ Idem, p.93. Da mesma forma a descrição das celebrações da semana santa em Congonhas do Campo, nas crônicas enfileiradas sobre a rubrica de “Dias de Milagre”, em *Os Dias Passam...*, de 1912, são apresentadas desde seu início, como um grande mercado ou praça de comércio, freqüentado por todo tipo de gente, com destaque para aqueles que vêm do Rio e São Paulo, sobretudo os gatunos e falsificadores. De modo geral, a frase resumo do cronista para Congonhas em dias de milagre - “aumento colossal de uma grande rua da civilização” -, sintetiza também o modo como o cronista a descreve nas seis crônicas que integram o bloco. O recolhimento das imagens do trajeto ou percurso até Congonhas, efetuado da janela do trem em movimento e sua descrição equivalem à percepção das imagens através de uma fita de cinematógrafo. Na peça *Eva*, de 1913, cujo drama se desenvolve em uma fazenda de Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, no comentário sobre o salão de festas, o dramaturgo João do Rio mais uma vez dissipa qualquer expectativa de se poder ver uma singularidade ou particularidade local: “É difficil dizer se o salão é o de um antigo casarão de familia do interior se o *hall* inglez do Mediterraneo.” Assim também aparece descrita a pequena cidade de Poços de Caldas, em *A Correspondência de uma Estação de Cura*, de 1918, na voz de Teodomiro Pacheco, um dos missivistas: “É o chaos de uma grande cidade abrindo em vicio num local ingenuo.”. Para a citação de *Os Dias Passam...* Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1912, p.161. Para a citação de *Eva - Peça em Tres Actos*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora: Arthur Brandão & C., 2ª ed., p. 10. Para *A Correspondencia de uma Estação de Cura*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo, 1918, p.39.

⁵⁸ In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp.67-73.

⁵⁹ Idem, p. 67.

duvide dessa possível originalidade. Ao ser indagado sobre os perigos ou o inesperado que as estradas oferecem, o próprio Justino trai o atributo maior a partir do qual foi apresentado – sujeito “original”. Trai, em primeiro lugar, pois, para justificar a ausência de medo quanto aos perigos e inesperados que as estradas oferecem, acaba por revelar que ele não é o único nessas andanças, erigindo uma imagem das esburacadas e poeirentas estradas como se fossem grandes avenidas, extremamente freqüentadas por pessoas de todo tipo. Em segundo lugar, trai, mais uma vez a idéia de originalidade (e agora não a dele), porém, a de espaços fora da metrópole, como as estradas, dado que aquilo que ele próprio descreve como práticas que se desenvolvem nesses veios replicam as práticas da própria cidade:

- Eu não tenho medo de bichos. De resto ha muita gente que faz o mesmo. Não lhes falo de artistas dramaticos que apparecem de aldeia em aldeia, usando como nome de guerra o nome dos actores populares do Rio. Ha uma grande quantidade de Brandões, Machados, Olympios Nogueiras, Pepas, tão falsos como a nota mais falsa. [...]

-Já por ahi o senhor percebe que as estradas da roça entram na civilisação. Ha outros *land-trotters*, entretanto. Os negociantes de bugigangas e quinquilharias, por exemplo [...].

-Junte a esses os vendedores de joias de *plaquet*, os musicos ambulantes, o homem do phonographo de galeria e tubos de borracha, o da lanterna magica com as vistas multicôres e immoveis, os religiosos que vendem velas bentas para se acender durante as supplicas ao Senhor, os mercadores de medalhas santas, os de orações, os de imagens lithographadas [...] os da photographia instantanea [...].⁶⁰

⁶⁰ Idem, p.68-69. Vale notar, inclusive, que os “personagens” que freqüentam as estradas, apresentados pelo *land-trotter*, coincidem integralmente com aqueles anotados nas crônicas/perambulações de *A Alma Encantadora das Ruas*, abordadas na segunda parte desse trabalho.

Ao já convencido narrador de que as “estradas sujas e ferozes são um prolongamento, quanto ao moral das nossas ruas” ⁶¹, segue uma seqüência demonstrativa, na voz do personagem “original” do quanto as estradas são freqüentadas por jogadores, negociantes, exploradores de toda ordem. Desse modo, dissipa-se, assim, qualquer possível aposta numa variação de costumes, valores ou o que quer que seja, preparando a conclusão do narrador de que é preferível ser andarilho nos veios da própria cidade, pois que pelo menos neles é possível se livrar das intempéries do tempo e dos bichos:

E, como elle se sumisse emfim, voltei de vagar, convencido de que é sempre preferível ser *street-trotter*, limitar os passeios a pé nas avenidas cheias de confeitarias, de críticos theatraes e outros phenomenos.

Mesmo porque nem as proprias estradas perdidas, nem os proprios povoados, nem as próprias florestas selvagens estão livres, neste formidável começo de seculo, de jogadores, exploradores, enganadores, músicos ambulantes e phonographos assustadores... ⁶²

Pode-se notar, desde já, que para falar da “era” e do nivelamento de práticas, costumes e valores que a implicam, João do Rio, dissolve, ironicamente, qualquer operação que pressuponha recortes espaciais ancoradores seja de identidades de tipo nacional ou mesmo culturais específicas.

E dado que o próprio cronista declara que é preferível ser *street-trotter* a *land-trotter*, vejamos como a destituição dessa busca pela tipicidade se efetua no próprio espaço da cidade. Um exemplo significativo é a crônica “Crianças que matam” ⁶³, em *Cinematographo*.

⁶¹ Idem, p.69.

⁶² Idem, p.73.

⁶³ In *Cinematographo*, op. cit., p.31-39.

O movimento da crônica é claramente o de um processo de investigação. Investigação que é acionada por uma notícia publicada no jornal. De saída, temos aí, no primeiro plano da cena, um dos lugares fixados, por um número significativo de crônicas de João do Rio, para a imprensa. Trata-se do poder que tem o jornal de constituir o “real” ou as “ilusões”, o que para João do Rio é a mesma coisa. No caso específico dessa crônica, salienta-se o quanto a imprensa divide os espaços, mapeia a cidade, forja identidades e suscita pré-disposições

64.

O caso em questão é o Bairro da Saúde, onde, tal como estampava a notícia no jornal, um menino de treze anos teria assassinado um garoto de nove. Na voz de um dos personagens da crônica, Sertório, completa-se a configuração do bairro, já sugerida pela notícia de jornal: trata-se de “um exemplo commum da influencia do bairro, desse bairro rubro, cuja historia sombria passa através dos annos encharcada de sangue”⁶⁵. Identidade declarada e apresentada como inquestionável, que confunde esse espaço da cidade – a Saúde –, pela história ou pelas pessoas que ali se fixaram, com a própria criminalidade, em especial a de crianças, que, filhos de trabalhadores, nada delas se poderia esperar.

A “investigação” dirigida à suposta identidade do bairro resume toda a crônica, e é apresentada sob a forma de uma “expedição” para “outro mundo”. A descrição das ruas e das pessoas é acompanhada de um quadro tétrico e pavoroso: ruas mal iluminadas, escuridão, gritos, risos atravessados antecipam

⁶⁴ Vale destacar que esse movimento ainda remete para a ênfase dada em outra crônica que também integra o *Cinematographo*, “20.025!”, pp.51-58. Nela um bombeiro aparece estampado nos jornais, no dia seguinte a um terrível incêndio, como sendo o herói que salva uma pequena garotinha das chamas ferozes que engoliam uma construção. O narrador que teria, inclusive, assistido ao incêndio, e os trabalhos dos bombeiros, inconformado por não ter se atentado para o fato heróico, resolve ele próprio proceder a uma campanha para custear uma justa homenagem ao digno bombeiro de número 20.025, com condecoração e tudo mais. No entanto, após empreender investigação exaustiva para encontrar o famoso herói, descobre que o 20.025, jamais existira. Desesperado, corre aos jornais para fabricar, na véspera da homenagem, outra notícia - a do falecimento do famoso herói -, que infelizmente passou para a eternidade sem sequer receber entre os homens sua justa condecoração. Abordando diretamente essa mesma questão há ainda a crônica “O Averso da Vida”. In *Os Dias Passam...* Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1912, pp.21-29.

⁶⁵ In *Cinematographo*, *op. cit*, pp.32-33.

no leitor, freqüentemente, a sensação de que o crime está constantemente à espreita, prestes a confirmar a tese sugerida pelo jornal.

Mas em meio a esse quadro descritivo, a crônica produz o primeiro anticlímax. Numa venda, onde a “expedição” ainda espera a promessa do crime, o que se encontra? Não são exatamente os perversos que provocam e matam ⁶⁶, conforme anunciava Sertório, o personagem estimulador da “expedição”, mas uma variedade de tipos que falavam, inclusive, “uma língua babélica, com termos da África, expressões portuguesas, frases inglesas...” ⁶⁷.

Desconcertada pela variedade de tipos encontrados na venda, que refletia a cidade de modo geral, traindo a comprovação da tipicidade do bairro ou da criminalidade encarnada, a “expedição” reorienta seu percurso. Sai em busca de lugares por onde o crime ou a tipicidade fosse mais provável: “trechos silenciosos e lugubres”, de atmosfera “aquecida pelo cheiro penetrante e pesado dos grandes trapiches”, trechos de treva total, lugares onde a luz elétrica muito fraca “espalhava como um sudário de angústias” ⁶⁸.

Certo, finalmente, de ter encontrado a criminalidade, as “crianças que matam” ou a tipicidade do bairro, o narrador anuncia:

Foi então que começamos a encontrar em cada esquina ou sentados nas soleiras das portas, ou em plena calçada, uns rapazes, alguns crescidos, outros pequenos. À nossa passagem calavam-se, riam. Mas nós íamos seguindo, cada vez mais curiosos.⁶⁹

Após o suposto encontro, a crônica prepara o segundo anti-climax. A “expedição”, ao indagar às prováveis “crianças que matam”, sobre o que faziam, obtém a surpreendente resposta: “contamos histórias” ⁷⁰.

⁶⁶ Idem, p.36.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁸ Caracterizações do espaço recolhidas na p.37.

⁶⁹ Idem, p.38.

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

-Isso é costume cá no bairro. Há rapazes que sabem contar que até da gosto. Aqui quem estava contando era o José, este caturrita...

Era pequeno, franzino, magro, com uma estranha luz nos olhos.

Talvez matasse amanhã, talvez roubasse! Estava ingenuamente contando historias...

Sertorio insistia, entretanto, para ouvil-o. Ele não se fez de rogado. Tossiu, poz as mãos nos joelhos...

-Era um dia, uma princeza, que tinha uma estrella de brilhantes na testa...

A roda cahira de novo num silencio atento.

A escuridão parecia augmentar, e, involuntariamente, eu e o meu amigo sentimos n'alma a emoção inenarravel que a bondade do que julgamos mau sempre nos causa....⁷¹

Destituindo, ainda, toda possibilidade de definição de espaços como âncoras de alguma tipicidade ou identidade ⁷², a crônica “Como se ouve a Missa de ‘Galo’ ” ⁷³, em *A Alma Encantadora das Ruas*, investe contra a expectativa de que um mesmo rito possa guardar distinções ou sentidos particulares quando executados por classes sociais ou grupos sociais diferentes, em relação,

⁷¹ Idem, pp.38-39. Em “Os Livres Acampamentos da Miséria”, crônica de *Vida Vertiginosa*, em que se descreve ponto por ponto dos chamados acampamentos de miseráveis do morro de Santo Antonio (considerada, por muitos comentaristas, expressão do claro propósito do escritor de recolher o avesso do progresso, num dos momentos de “encarnação” no escritor do veio “radical de ocasião”, em favor dos despossuídos), termina por assustadoramente englobar o suposto outro mundo, num terreno idêntico, num mesmo invólucro, como parte de um único e mesmo espectro – a cidade contaminada pela variola: “E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia illuminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miseria cantadeira, com a visão do casinhotos e das caras daquelle povo vigoroso, refestelado na indigencia em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construcção inedita de uma acampamento de indolencia, livre de todas as leis. De repente, lembrei-me que a variola cahira alli ferozmente, que talvez eu tivesse passado pela toca de variolosos.”. In *Vida Vertiginosa*, op.cit., pp.141-152; citação p. 152.

⁷² Em *Vida Vertiginosa*, na crônica “Modern Girl” essa distinção de valores entre grupos sociais ou classes aparece de outro modo. Tendo, a crônica, como foco a perversidade, seu narrador declara: “Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burguezes por ambição e luxo, nos ricos por vicio e degeneração.”. In *Vida Vertiginosa*, op.cit., pp. 85-95; para a citação p. 90.

⁷³ In *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., pp.83-88.

inclusive, com os espaços geográficos que, supostamente, seriam correspondentes a tais grupos ou classes.

Num esforço de apreensão quase simultânea da execução da “missa do galo” nos vários espaços da cidade, o narrador se locomove de automóvel, apressadamente, para espreitá-la na sua suposta diversidade: da missa na Igreja de Santana, “nos bairros”, como ele próprio denomina, dirige-se para a Catedral; depois, para o Convento da Ajuda; em seguida, se desloca para Copacabana, e, por fim, para a Igreja da Lapa, “de gente pobre”.

Embora o rito seja religioso, de toda descrição dele efetuada e das pessoas em multidão que ele necessariamente pressupõe somente exala sexualidade. De nenhum dos espaços, ou de nenhuma das execuções da “missa do galo”, associada, a princípio, a grupos sociais específicos, se pode visualizar algo distinto de uma “noite báquica”, onde “Dionísios, berrava, apostrofava, atirava bengalas num despejo de corpos e de conveniências.”⁷⁴

A descrição do que se passa no templo de Copacabana e do rito tal como lá se desenvolve representa a **constante** encontrada pelo narrador:

Cerca de três mil pessoas – pessoas de todas as classes, desde a mais alta e a mais rica à mais pobre e à mais baixa, enchia aquele trecho, subia promontório acima. E o aspecto era edificante. Grupos de rapazes apostavam em altos berros subir à igreja pela rocha; mulheres em desvario galgavam a correr por outro lado, patinhando a lama viscosa. Todos os trajes, todas as cores se confundiam num amálgama formidável, todos os temperamentos, todas as taras, todos os excessos, todas as perversões se entrelaçavam.⁷⁵

Nessa mesma perspectiva, João do Rio faz uso de um outro expediente importante: busca a dissolução de alguns símbolos ou de figuras claramente identificadas com a representação do nacional ou com a “pátria”.

⁷⁴ Idem, p. 86.

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

Através de um repórter que sai ao encalço de um representante dos “verdadeiros donos do Brasil”, como conclamavam os “ferozes jacobinos” por aquela época, a crônica “As Impressões do Bororó”⁷⁶ traça o retrato da figura de um índio, integrante de grupos indígenas remanescentes, que fugiram para o interior do país após a chegada dos portugueses, e que agora transformavam-se em colonos.

Vale a pena atentar-se para o fato de que a crônica propõe, de imediato, a seguinte seqüência de associações: “ferozes”, são os jacobinos, não o bororó, que, além de tudo, são também “estrangeiros”, já que insistem em devolver as terras aos seus verdadeiros donos – os índios. Os jacobinos estrangeiros, como todos que vivem na terra e não são seus verdadeiros donos, são, ainda, identificados como “brancos”, e “brancos”, na explicação do narrador/repórter, “como são todas as coisas misturadas”⁷⁷.

Seqüência na verdade de ironias, sarcasmos e inversões, que além de lançar por terra, como veremos, a prática recorrente de toda vez que se pensa “em simbolizar o Brasil”⁷⁸ logo se pintar um jovem índio, quer pôr abaixo, também, outra tese – aquela de que o verdadeiro “povo” ou verdadeiro dono da terra se constituirá pelo processo de embranquecimento.

Mas quem é efetivamente o índio bororó descrito na crônica de João do Rio? Já que o próprio narrador/repórter, desejoso de ampliar as surpresas, ou os traços com que quer demarcá-lo, confessa que ele próprio pensava ser os indígenas “incapazes de pensar, de agir, de fazer outra coisa que não fosse atacar o próximo.”⁷⁹ ?

Do “filho das selvas”, como aqueles “já glorificados pelo defunto Gonçalves Dias e por outros poetas falecidos e vivos”⁸⁰, nem uma nesga. Ao revés, de distinto e inusitado, o que emerge da crônica, a princípio, é um bororó que apresenta um profundo conhecimento dos valores que orientam e definem a

⁷⁶ In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp. 237-252.

⁷⁷ Idem, p. 240.

⁷⁸ Idem, *ibidem*.

⁷⁹ Idem, p.243.

⁸⁰ Idem, p.251.

civilização, uma correspondente crítica aos mesmos e uma insistência em “flechá-los” com ironias mordazes. Vale ressaltar que nessa crônica a insistente diagnose da “era”, que comanda a organização de *Vida Vertiginosa*, fica, em grande parte ao encargo da voz do próprio índio.

O bororó de João do Rio, além de se revelar enfastiado com o fato de ser tratado como celebridade ou como peça exótica, tal como são tratados artistas do porte de Caruso, Sarah Bernhardt e Luiz Mancinelli, ainda ridiculariza o próprio discurso dos jacobinos em favor da devolução das terras aos seus habitantes originais ou nativos, contrapondo a essa “condição” sua origem de grego asiático, vindo para a região muito antes da queda de Tróia. Recuperando o processo de destruição da terra pelo branco, o bororó revela que os “verdadeiros donos” logo perceberam que ao invés de serem caciques guerreiros, era preciso ser caciques industriais, agrícolas ou pastoris. Desse modo, deixaram, propositalmente, penetrar no meio deles os salesianos, para que esses cumprissem o papel que os gregos cumpriram no império romano, ensinando várias coisas. Desse modo, aprenderam, inclusive, que a civilização só se interessa pelo que é inteiramente inútil e artificial:

Graças a elles admirei a missa, esse interessante ‘almoço religioso’, li Wagner, ouvi trechos de *Parsifal* e a emoção curiosa do *Vem cá mulata?* Li os psychologos desde Ribot até o Manuel Bonfim, folheei albuns de caricatura, estudei varias linguas pelo methodo Berlitz, assignei jornaes, fui no sertão leitor assiduo do *Femina*, do *Tico Tico*, do *Binóculo*...⁸¹

Ao ser indagado, no entanto, pelo repórter, depois de tamanha demonstração de domínio e crítica do que efetivamente se constitui a civilização, sobre o que, então, viera fazer no Rio, a resposta amplia o efeito surpresa objetivado pela crônica. Tal surpresa fica por conta do inusitado de um índio reconhecer que para ser dono do que quer que seja, é preciso agregar

⁸¹ Idem, p.247.

a si artifícios que permitam, antes ou ao mesmo tempo, a encenação da condição de “dono” ou “proprietário”: “Vim buscar uma patente da Guarda Nacional!” ⁸². Afinal ele seria, pelo discurso jacobino, o dono das terras do Brasil.

Estupefato com a resposta, o narrador/repórter, completando uma ironia em segundo plano da crônica, leva à conclusão de que o bororó já domina a terra, pois que tem o domínio daquilo que efetivamente a orienta e a comanda – os valores civilizados na sua formulação mais acabada. Podendo, assim, inclusive, constituir-se em seu símbolo.

Eis, então, o retrato do jovem “filho das selvas”, filho também “de um formidável cacique, filho do sol, neto da lua” ⁸³, símbolo da barbárie completamente civilizada ou da civilização completamente barbarizada, que sabe perfeitamente que “Para valer alguma coisa é preciso uma patente, uma patente de invenção, de uma autoridade, illusoria, para entrar na civilização com dignidade [...]”. ⁸⁴

A figura do patriota desenhada por João do Rio, na crônica “O Sr. Patriota” ⁸⁵, em *Vida Vertiginosa*, é também bastante emblemática do mesmo movimento de dissolução de símbolos ou figuras associadas à idéia de pátria. A descrição que a crônica desenvolve do personagem parece procurar explicar uma primeira e decisiva característica que de imediato dele é apresentada. Trata-se do fato de que o Sr. Patriota, invariavelmente, conta com um curioso “prestígio” e uma “grande consideração” da parte de todos.

A associação dos traços físicos do personagem aos seus traços morais já conduz o leitor na direção de uma primeira explicação para a grande “consideração” e “prestígio” de que goza. Jovem ou novo, o patriota, do mesmo modo que não varia nas vestes também não varia na moral. É sempre único, e, como tal, “o” único verdadeiro amante do Brasil:

⁸² Idem, p.251.

⁸³ Idem, p.246.

⁸⁴ Idem, p. 251.

⁸⁵ In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp. 253-263.

Mas o seu moral não varia como não variam as roupas, que segundo o philosopho tem uma secreta correspondencia com o moral. Veste mal, muito mal. Parece esfregado d'óleo tão reluzente está, e com dignidade, com emphase, como um propheta, clama em favor da patria. É no paiz inteiro o unico homem que comprehende o patriotismo sem interesse e ama verdadeiramente o Brasil.⁸⁶

O detalhamento sobre o modo como o Sr. Patriota produz o seu próprio discurso remete mais diretamente para a explicação do seu “prestígio”. Dotado de um pessimismo atroz, o personagem clama por medidas urgentes, dirigindo-se contra tudo e todos. Condena, por exemplo, a cartografia desenhada pelo Barão do Rio Branco, julgando que com ela perdemos muito do que nos era de direito. É completamente avesso à imigração. Não acredita que possa haver político que preste; defende os tempos passados como bons tempos, num mecanismo que faz os imprestáveis de ontem, em comparação com os de hoje, se transformarem em senhores respeitáveis. Quanto ao momento presente, declara: “A época, meu filho, é apenas de cavação. Adeus Pátria!...”⁸⁷.

Não poupando nada e ninguém com sua lanterna de Diógenes, o Sr. Patriota preserva apenas a si, reclamando-lhe a condição de único homem que pode salvar a pátria, pois que “pensa sempre da mesma forma”, e, coerentemente, sempre o mesmo: “mal dos outros homens, das outras coisas”⁸⁸.

Vagarosamente, a crônica conduz à percepção de que o “prestígio” ou a “grande consideração” de que o personagem goza é fruto do próprio “reclamo” daquele que promove a si a custa de fazer de todos e tudo vítima de seu juízo ou da luz de sua verdade.

Ciente do perigo que corre, o narrador não hesita em concordar com todas as investidas violentas do patriota contra tudo. Nessa concordância, o Sr.

⁸⁶ Idem, p.255.

⁸⁷ Idem, p.259.

Patriota vê no repórter a única chance daquele que está apto a salvar a pátria, bem como a única chance dela salvar-se:

-Póde contar commigo a seu lado.

O sr. Patriota olhou-me, num ímpeto:

-Serio?

-Lealmente.

-Pois então ajuda-me. Vê se me arranjas um emprego modesto em que não se trabalhe muito. Ha varios: Ha verdadeiros escandalos! É uma vergonha. E só nomeiam imbecis e patifes. Que diabo? Eu sou republicano historico, eu sou brasileiro, eu amo a minha patria. Uma pensão da verba secreta da policia, hein? Os governos precisam ser justos. Quando posso saber a resposta? ⁸⁹

Como se não bastasse essa inversão final, para completar o desmanche total da figura que se declara salvadora da pátria, o narrador/repórter, ao reconhecer-se na iminência de transformar-se na próxima vítima do Sr. Patriota, ainda descarrega contra o personagem traços caricaturais:

Estou ainda commovido com o encontro. E com medo redobrado. O sr. Patriota é caipora. Não arranjo o emprego que tão patrioticamente deseja, o governo continua ser uma miséria, mas eu? eu se não arranjar, serei para sempre o maior dos imbecis velhacos que infelicitam a desgraçada patria do sr. Patriota. E afinal é desagradavel ser isso, quando seria tão facial ser o contrario. ⁹⁰

Dando por finalizada a demonstração desse movimento de João do Rio no sentido de apontar a impropriedade da busca pela tipicidade local ou sua substância, voltemos à crônica “A Era do Automovel”. Resta, ainda, salientar

⁸⁸ Idem, p.256.

⁸⁹ Idem, pp.262-263.

⁹⁰ Idem, p. 263.

um traço de suma importância que a integra, a fim de dirimir por completo a interpretação que dela efetua Jorge Schwartz – a adesão ao maquinismo. A abordagem desse traço permite avançar um pouco mais em direção à interpretação que o cronista efetua da “era”, bem como em direção ao papel que ele próprio atribui à sua escrita, como forma de inserção nessa “era”.

Esse traço pode ser recuperado a partir da rejeição enfática que a voz que conduz a diagnose na crônica promove contra a interpretação do automóvel proposta por Octave Mirbeau ⁹¹. Para Mirbeau, o automóvel, levando o condutor para longe, depressa, além de si mesmo, libera pela velocidade os instintos refreados pela civilização. Para a voz diagnóstica, ao contrário, o automóvel, ao precisar e acentuar “uma época inteiramente sua” ⁹², criando o “tipo novo”, “da ação começada e logo acabada”, é a própria civilização, tanto nos seus valores constitutivos, quanto em outro aspecto que define o seu momento específico: na sua própria vontade de acabar.

Vale lembrar que, na leitura decadentista que o cronista guarda de seu tempo, a civilização apresenta os valores e as formas de vida sobre os quais se instituiu no auge de sua expressão, e, como tal, no ponto agudo de sua exaustão e saturação. Admiti-la nesses termos não significa compreender o decadentismo de João do Rio, como mera vontade de atualização de um movimento estético ditado pelo figurino europeu, nos termos já suficientemente explorados. Significa compreender a Decadência como figura epistêmica, ou como campo conceitual a partir do qual o artista olha o mundo, o momento, a cidade ou, de modo mais preciso, o momento a partir da cidade, ou da cosmópolis.

A figura do automóvel, projetada pelo cronista como símbolo de uma “era”, transfundindo suas características nas pessoas, nos costumes e nos sentimentos, sobretudo pelo “tipo novo” da “pressa de acabar”, é, em João do

⁹¹ Trata-se do jornalista e escritor francês nascido em 1848 e falecido em 1917.

⁹² “A Era do Automovel”. In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, p.11.

Rio, também metáfora, do momento em que a civilização se encontra. Momento esse, nos termos adotados pelo cronista, de “desvario de chegar ao fim” ⁹³.

A ênfase exagerada na veneração do automóvel por sua capacidade de reformar as formas lentas, combinada à profusão de adjetivos ⁹⁴ com que a imagem do automóvel é projetada pela crônica – “febre benfazeja”, “ginete encantado da transformação urbana”, “cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás” -, não podem ser tomados como índices de uma apologia à máquina, nos termos pressupostos por Jorge Schwartz.

Tais expedientes usados, primeiramente, como recurso para projetar o automóvel como símbolo de uma era, depois, para reforçar a inevitabilidade das mudanças a ele associadas, sobretudo no que se refere à “fisionomia psychica”, procura produzir, também, um efeito de saturação. Esse efeito parece querer replicar com a crônica ou na crônica a própria vertigem promovida pela máquina ou pela própria “era”, da qual a máquina é símbolo. Desse modo,

⁹³ “O Dia de um Homem em 1920”, última crônica de *Vida Vertiginosa* (pp.331-341) talvez único trabalho de João do Rio com elementos do que se poderia considerar ficção científica, opera como verdadeira alegoria dessa vontade ou pressa de acabar que comanda o momento e, no limite, define o próprio estado da civilização. Trata-se, como o próprio título da crônica informa, da descrição de um dia na vida de um homem importante no início da década de 1920, completamente mediado por aparelhos que lhe impedem o contato direto com toda sorte de sentimentos e emoções, possibilitando de modo exponencial o seu controle sobre todos os negócios numa velocidade que supera o limite imposto pelo espaço. No passar das horas e ao fim da abundância de atos que o homem de trinta anos desenvolve em um único dia, seu último minuto é o de seu próprio fim – a morte. Esse seu minuto final é assim descrito: “- Para frente! Para frente! Tenho pressa, mais pressa. Caramba! Não se inventará um meio mais rápido de locomoção? E cae, arfando, na almofada, os nervos a latejar, as temporas a bater, na ancia inconsciente de acabar, de acabar, de acabar, enquanto por todos os lados, em disparada convulsiva, de baixo para cima, de cima para baixo, na terra, por baixo da terra, por cima da terra, furiosamente, milhões de homens disparam na mesma ancia de fechar o mundo, de não perder o tempo, de ganhar, lucrar, acabar...” (p. 341).

⁹⁴ O expediente usado por João do Rio de adjetivar exageradamente cumpre um papel específico na sua escritura. Godofredo de Alencar, um de seus personagens e autor fictício de um de seus volumes de crônicas, explicita esse papel, no comentário aos pensadores contemporâneos, que sabemos apreciados pelo escritor: “Os antigos tinham a instintiva noção do qualificativo e do seu emprego. [...] No mundo contemporaneo, os philosophos que eu denominaria corruptores, Nietzsche, Emerson, Carlile, um pouco Schopenhauer, tiveram o segredo de fazer do adjectivo a alma do entendimento. Todos os seductores do espirito têm esse segredo.[...] O mundo é o substantivo. Adjectival-o é comprehendel-o, é interpretal-o, é o relativo contra a insufficiencia do absoluto.

Há adjectivos que são como pharões para uma nova rota do espirito. A questão é saber empregal-os.[...] Quando um escriptor tem esse dom não ha pagina sua, mesmo as mais antipathicas ao nosso modo de vêr,

pode-se ver traída a tentativa de fixar a crônica como mero adesismo à máquina.

Nesse sentido, podemos dizer que, assim como a mirada sobre o passado ou sobre aquilo que se converte em passado, como nas crônicas “O Velho Mercado” e o “Ultimo Burro”, se querem miradas sobre o presente das mudanças, reconhecendo a inevitabilidade da instalação de novos costumes e práticas; a mirada sobre esse mesmo presente, na crônica de “A Era do Automovel”, se quer uma mirada para além dele... A mirada passado/presente insiste na explicitação da instalação da civilização em seu último estágio, enfatizando sua condição de última “era”. A mirada presente/para além dele, replicando o ritmo ditado pela própria máquina – o desvario de chegar ao fim –, revela que o escritor quer, transfundindo em si próprio, na sua pena, ou melhor, na sua máquina de escrever, apressar a superação da “era”.

A apropriação da noção de decadência, que define todo o Ocidente num único tempo, se conecta em João do Rio, necessariamente, com a noção de que o mundo é uma grande cosmópolis. É a noção de cidade como cosmópolis que organiza a percepção do cronista das experiências e formas de vida no final do século XIX e primeira metade do século XX.

Quando as práticas sobre a cidade universalizam-se em função da racionalidade econômica e as máquinas de velocidade abrem as fronteiras culturais possibilitando uma “comunicabilidade global”, o que está em questão para João do Rio é a avaliação e a tematização do mesmo em que se conforma o mundo.

Vejamos como essas duas questões se combinam em João do Rio: a noção de cidade/cosmópolis ⁹⁵, organizando a percepção do mundo/espço e a figura

que não tenha o valor de tocar o espírito, de ferir a inteligência, de corromper, isto é, de fazer pensar”. In *Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar, op.cit.*, p.220.

⁹⁵ Segundo o próprio Jorge Schwartz, o termo cosmopolita ao longo do século XVIII apresentou dois significados. Primeiramente foi associado ao indivíduo que por não adotar nenhuma pátria era considerado um mau cidadão. Posteriormente, pela mesma razão, foi considerado cidadão do mundo. A partir do século XIX até os dias correntes, o cosmopolita é aquele capaz de adotar qualquer pátria por sua capacidade de falar várias línguas e transportar-se de um país a outro sem maiores dificuldades. Em João do Rio, não é exatamente o termo cosmopolita que vigora, mas o termo cosmópolis, como já anunciado.

epistêmica da decadência a da “era”/“tempo”. Ao fazê-lo estaremos recolhendo, mais de perto, nas crônicas/diagnoses, as miradas do cronista sobre o presente, sobre os seus sintomas ou a fisionomia “psychica” que o conforma.

Em primeiro lugar, cabe recuperar como, nas palavras do próprio cronista, emerge a imagem da civilização em seu último momento. Pode-se notar, claramente, a exposição dos valores que a constituem em seu grau máximo de plasmação. Trata-se, mais uma vez, de uma passagem importante da crônica “As Crianças que Matam”, do volume *Cinematographo*. Passagem essa que, inclusive, colabora com aquele empenho em dissolver a suposta identidade do bairro da Saúde atrelada à criminalidade. Lembrando Thomaz de Quincey, a criminalidade é anunciada como prática integrante da própria civilização, sendo sua ampliação proporcional ao avanço ou ao progresso da instalação dessa última. Vale notar como a idéia de decadência atrela-se aí ao desenvolvimento exponencial da própria forma civilizada:

Dado o grau de civilização atual, civilização que tem em germen todas as decadências, o crime tende a aumentar, como augmentam os orçamentos das grandes potencias, e com uma percentagem cada vez maior de impunidade.⁹⁶

Salientemos, agora, mais diretamente a associação efetuada por João do Rio entre esse momento da civilização (a decadência) e a figura da cosmópolis.

Seu uso parece querer reforçar a imagem de dissolução de fronteiras. Se o cosmopolita é aquele capaz de se sentir em casa em qualquer lugar, cosmópolis em João do Rio parece antes promover a sensação de que não há casa nenhuma em qualquer lugar que seja, pois tudo se iguala a tudo. O uso de palavras estrangeiras nas crônicas de João do Rio obedece, claramente, dois propósitos: ora trata-se efetivamente de um uso que se faz justo para determinada prática ou sensação que foi necessariamente cunhada numa língua específica, como *spleen*, *snob*, por exemplo. Ora esses estrangeirismos aparecem na voz de alguns personagens exageradamente, de modo a enfatizar a prática daqueles que julgam necessário cumprir um roteiro para se conformar a certo tipo, que aos olhos do cronista já se tornara por demais vigente. A crônica “Os Snobs da Exposição”, em *Cinematographo*, pp.312 e “A Necessidade da Caricatura” publicada na *Revista da Semana* em 12 de fevereiro de 1916, mais tarde incluída no volume *Pall-Mall Rio*, 1917, operam exatamente nesse sentido.

⁹⁶ In *Cinematographo*, *op.cit.*, p.32.

A passagem é extraída da crônica “A Reforma das Coristas” ⁹⁷, que integra também o volume *Cinematographo*:

E agora, com a transformação das ruas, a cidade escancarava de subito a indignidade e o vicio, mostrava todas as furnas do caftismo e nós víamos, ao desejo do luxo, ao contato do horror, uma flora precoce de pequenas depravadas, galgando o tablado com uma ancia de bachanal e piscando de lá o olho, na idade em que deviam brincar o ‘siranda-sirandinha’ das estalagens onde nasceram... Era ou não a civilização, era ou não o Rio reflexo de Paris, era ou não a cidade igual a todas as outras cidades, com as mesmas necessidades, a chorêa de cinismo e o mesmo apetite pelos frutos ácidos, pela mocidade que todas as cidades velhas possuem? ⁹⁸

É intrigante como nessa passagem o cronista não se desatenta para o fato de que muito embora a decadência seja o estado ou momento de um processo agudo de plasmação de valores constituintes da civilização espalhados por todo o ocidente, existam discursos, num outro registro, que opõe a essa interpretação a imagem tanto do Rio como cidade nova quanto de um país ainda na sua infância. O trecho acima revela a interlocução do cronista com representações e discursos dessa natureza, porém vale a pena anotar algumas outras formas como essa interlocução emerge nas crônicas do autor. Vejamos como na crônica “O Povo e o Momento”, na voz do Estrangeiro, de modo direto, a questão emerge.

Ao comentar o hábito do povo de se vangloriar ou insistentemente salientar as suas grandiosas conquistas, afirma o personagem: “Isso é dos povos crianças e dos povos decadentes. Os extremos tocam-se, e são crepúsculos o da aurora e o do occaso.” ⁹⁹.

⁹⁷ In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp.161-165.

⁹⁸ Idem, p.165.

⁹⁹ In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, p.23.

Se o trecho acima busca dissipar pela figura do “povo” a distinção efetuada em muitos discursos entre cidade nova/cidades velhas ou terra nova/terra velha, afirmando a similitude entre ambas num tempo de decadência como dado, em outros trechos, o que se parece querer apontar é que, por razões diversas, aquilo que é identificado como novo, prematuro, incipiente, em alguns discursos, pode aprofundar os sintomas da decadência. A questão do jogo ou da jogatina, outro elemento característico e exacerbado nesse fim de civilização, ganha contornos na cidade dos trópicos bastante superiores ao que, em outro registro, seria considerado o seu modelo – as cidades européias. Na crônica “Jogatina” ¹⁰⁰, em *Vida Vertiginosa*, isso se apresenta de modo exemplar:

Não é Monte Carlo. É pior. É incomparavelmente pior. Não é Cascaes, não se assemelha a nenhuma cidade de cura e de passeio do mundo porque reúne todas as cidades de cura e as que adoecem a gente nesse apetite desenfreado do jogo.¹⁰¹

Se os valores constituintes da civilização, sob um ponto de vista geral em seu estado de exasperação/saturação aparecem no Rio potencializados, nada de diferente se daria com as possibilidades de transfiguração dos mesmos. Lembremos que a noção de decadência, tal como apreendida e compreendida por João do Rio, implica dois movimentos em um só: ao mesmo tempo em que as formas da civilização encontram-se em seu pleno estado de plasmação, delas proliferam os próprios germes corroedores que prometem sua transfiguração. Em Paul Bourget, a imagem mobilizada é a da independência das energias que integrava o todo. Em Nietzsche, outra clara referência de João do Rio para a leitura do tempo ou da “era”, a ênfase, quanto a esse aspecto, recai, além da independentização das formas morais, sobre o estado de apatia e caos.

¹⁰⁰ In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp. 125-140.

¹⁰¹ Idem, p.127.

Segundo Osvaldo Giacóia ¹⁰², muito embora a questão da decadência se elabore em Nietzsche, inicialmente, em relação com o estilo literário, ela o transcende ao mesmo tempo em que o faz operar como metáfora para todo gênero de decadência; inclusive, acrescentamos nós, como metáfora para a leitura do próprio tempo, como o atesta essa passagem recortada ao *O Caso Wagner*:

Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*; a cada vez, anarquia de átomos, desagregação da vontade, ‘liberdade individual’, em termos morais – estendendo à teoria política, ‘diretos *iguais* para todos’. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto *pobre* da vida. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento *ou* inimizade e caos: uns e outros saltando aos olhos, tanto mais ascendemos nas formas de organização. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postico, um artefato.¹⁰³

Embora as referências de João do Rio para operar com a noção de decadência serão abordadas mais detalhadamente no item o “Laboratório de alma ou de estados d’ alma? ”, observemos alguns modos como o autor opõe aos discursos sobre o país e a cidade como novos, em desalinho total com a interpretação da decadência, a idéia de que a condição do país ou da cidade novos é favorecedora do processo de independentização da formas morais.

¹⁰² In *O Anticristo e o Romance Russo*. Primeira Versão, n.55 Campinas: IFCH/UNICAMP, 1994, p.6.

¹⁰³ Nietzsche, F. *O Caso Wagner – Um Problema para Músicos/Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um Psicólogo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1999, p. 23. A noção de cultura em Nietzsche não é similar à noção na perspectiva romântica via folk. Prova maior disso é a própria ruptura de Nietzsche com Wagner, considerado por ele, então, como um romântico e decadente.

Na crônica “Os Sentimentos dos Estudantes d’ Agora” ¹⁰⁴, em *Vida Vertiginosa*, que trata de um caso de extrema violência sofrida por um professor da parte de um aluno num estabelecimento de ensino da cidade, o narrador aproveita para refletir sobre a questão da crise de autoridade, em correspondência à idéia de independentização das formas no estado de decadência. Após uma rápida mirada sobre o passado, no que se refere à relação professor-aluno para enfatizar a mudança no presente, vejamos, primeiramente, como ele constrói a similaridade entre os dois mundos, o velho e o novo no que se refere a esse aspecto:

É só aqui o phenomeno? Não? Não. É em toda parte. Vejam o que se passa na França, em Paris, em paizes de tradição. As vaias na Sorbonne, os ataques aos lentes estão na memoria de todos. E é assim na Austria, na Allemanha, em Portugal e em Hespanha, onde as universidades conservam um poder irradiante de conservadorismo, é assim na Italia. Na Italia os exemplos são tão freqüentes como em França. Em 1903 um alumno da escola naval esbofeteou o lente em plena aula. Desde então é moda na península paiz das artes.¹⁰⁵

Depois dessa insistente similaridade, o narrador promove a interlocução direta com os registros que enfatizam a condição de país novo, chamando a atenção para o quanto essa condição potencializa ou agudiza a “crise de autoridade”, tendo em vista exatamente a ausência do peso do passado e das amarras da tradição no solo novo da América: “E a Europa basta para mostrar a crise typica de transformação, que deve ser muito mais rápida no novo mundo.” ¹⁰⁶

Acresce-se a isso, em benefício dessa mesma idéia de que os trópicos potencializam a independentização das formas, outra imagem: o Rio de Janeiro,

¹⁰⁴ In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, pp. 55-67.

¹⁰⁵ Idem, p.63.

cidade banhada pelo oceano, porto de mar, que estimula a comunicabilidade e o afluxo de toda variedade de tipos e práticas. Uma descrição esclarecedora da cidade nesse sentido é oferecida pela crônica “O Barracão de Rinhas” ¹⁰⁷, em *Cinematographo*:

Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o porto de mar, é Cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz. Há de tudo – vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados. Todas as raças fazem qualidade que aqui desabrocham numa seiva delirante.¹⁰⁸

Outro trecho emblemático dessa mesma associação apresenta-se na crônica “A Rua” ¹⁰⁹, no volume *A Alma Encantadora ...*:

Deixai esse largo, ide às ruelas da Misericórdia, trechos da cidade que lembram o Amsterdão sombrio de Rembrandt. Há homens em esteiras, dormindo na rua como se estivessem em casa. Não nos admiremos. Somos reflexos. O Beco da Música ou o Beco da Fidalga reproduzem a alma das ruas de Nápoles, de Florença, das ruas de Portugal, das ruas da África [...]E por quê? Porque são ruas da proximidade do mar, ruas viajadas, com a visão de outros horizontes. Abri uma dessas pocilgas que são a parte do seu organismo. Haveis de ver chineses bêbados de ópio, marinheiros embrutecidos pelo álcool, feiticeiras ululando canções sinistras, toda a estranha vida dos portos de mar. ¹¹⁰

¹⁰⁶ Idem, p.64. A par dessa questão com a tradição, temos ainda em muitas crônicas alusões claras ao fato do “país novo” receber um fluxo intenso de imigração, como mais um benefício à independentização das formas.

¹⁰⁷ In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp.103-111.

¹⁰⁸ Idem, p.59.

¹⁰⁹ In *A Alma Encantadora das Ruas*, *op.cit.*, pp.3-19.

¹¹⁰ Idem, p.10.

Se muitas vezes o traço sobre aquilo que se processa nos trópicos em correspondência ao que se passa além do Atlântico é, na pena de João do Rio, caricatural, vale ter em mente os efeitos produzidos pela caricatura, tal como adverte Christoph Türcke: “Não se substima, porém, o valor esclarecedor da caricatura. Ao desfigurar o original, ela, muitas vezes, chega a destacar traços decisivos que o esplendor do original consegue esconder.” ¹¹¹ O diálogo estabelecido com certa acepção do país, que enfatiza sua condição de novo, é enfrentado por João do Rio, muitas vezes, com a própria idéia de caricatura: a decadência plasmada no país, revela mais que aquilo que, em outro registro, seria considerado ou acusado de ser sua matriz ou modelo ¹¹².

De qualquer modo, o importante a se destacar é que a interpretação do tempo tal como apresentada por João do Rio não pressupõe superioridade qualquer que seja sobre as terras tropicais. Nesse sentido, o dilema, pressuposto por Antonio Candido, enfrentado por todo intelectual de superação da inferioridade sentida diante dos modelos europeus, ou do país diante de outros “com composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” ¹¹³, se dissolve a partir da interpretação que João do Rio nutre do tempo e do espaço. O caso é que, a civilização, no seu estado geral de decadência, não é interpretada com atributos positivos ou negativos, e tal estado encontra-se e compõe-se nas terras tropicais do mesmo modo que nas terras além dos trópicos, inclusive, com possibilidades mais agudas ou aprofundadas, em especial no seu aspecto de independentização das energias ou de emergência dos germes corroedores das formas civilizadas.

¹¹¹ In *O Atraso promovido – Teoria Crítica a partir da América Latina*, (mimeo), p. 3.

¹¹² As crônicas políticas de João do Rio obedecem claramente a essa lógica em termos diagnósticos. Delas, são bastante representativas, as que integram o volume *No Tempo de Wenceslão....* Rio de Janeiro: Editores: Villas-Boas & C, 1917.

¹¹³ Candido, Antonio, “Literatura e Sociedade de 1900-1945”. In *Literatura e Sociedade*, op.cit, p. 110.

Na crônica “Sono Calmo” ¹¹⁴, que integra o volume *A Alma Encantadora das Ruas*, encontramos a descrição de uma “expedição” pela cidade, noite adentro, integrada por um grupo eclético interessado na miséria: o cronista/*flâneur*, um bacharel, um adido de legação estrangeira e um delegado de polícia. Em questão, alimentando a curiosidade da “expedição”, tem-se a verificação da tese defendida pelo adido de que a miséria só existiria na Europa “porque a miséria é proporcional à civilização” ¹¹⁵. O encontro, numa hospedaria barata, de inúmeras pessoas dormindo umas sobre as outras, como gado humano, em sua metade trabalhadores e o restante mendigos, atestava, flagrantemente, a existência da miséria duvidada pelo adido. Desse movimento que preside a crônica, podemos ver, de imediato, dissolvida a primeira assertiva da tese, a de que a miséria existiria apenas na Europa. No entanto, decorrentemente, a crônica endossa a idéia da civilização plasmada para além da Europa, já que o próprio encontro da primeira implica a confirmação da existência da segunda. Porém, o mais importante no movimento dessa crônica é que, de modo evidente, ela aponta para duas questões decisivas: primeiro, para o fato de que a existência da miséria não é indicativa de atraso em relação a um modelo ou a um processo que se desenvolve plenamente em outro lugar e, segundo, que esse modelo ou processo – a civilização –, vinculada como está à miséria, é destituída de qualquer positividade que lhe possa ser atribuída, tanto quanto aos lugares ou aos países aos quais foi associada.

A crônica “O Trabalho e os Parasitas” ¹¹⁶, em *Vida Vertiginosa*, opera, também, destituindo a positividade atribuída para a civilização como modelo ou processo que se desenvolve além do Atlântico. Ao focalizar as formas de sobrevivência que independem do trabalho ou do roubo à propriedade, como a “cavação”, por exemplo, que se constituía no ato de simplesmente pedir dinheiro para quem quer que fosse, a crônica privilegia a forma de sobrevivência conhecida como “moço bonito”.

¹¹⁴ In *A Alma Encantadora das Ruas*, *op.cit.*, pp.119-124.

¹¹⁵ *Idem*, p.119.

¹¹⁶ In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, pp. 221-236.

O cronista, ao ser abordado por um desses exemplares na saída de um clube de jogo, é agraciado com os detalhes que compõem essa forma de sobrevivência, que implica viver na mais completa elegância. O fato é que o “moço bonito”, descrevendo o esquema que se organiza para sua sobrevivência, que compreende a prática da prostituição em meio aos mais elegantes e afortunados e o “reclamo” para hotéis e restaurantes de luxo, aponta para o “atraso” existente no país quanto às possibilidades que oferece a tal forma de vida. Esclarece, ainda, que se encontra apenas de passagem pelo Rio, pois sua vocação para “moço bonito” só é, efetivamente, aproveitada onde essas práticas são maciçamente disseminadas: em Paris.

De modo bastante curioso, a crônica “O Trabalho e os Parasitas”, inverte completamente os sinais em relação ao discurso que enfatiza a civilização como positividade e sua correspondente associação como modelo ou processo que se desenvolve para além do Atlântico. A inversão dos sinais nessa crônica se efetua a partir do jogo irônico com a idéia de atraso experimentado pelo Rio ou pelos trópicos, presente na voz do “moço bonito”, que destitui de positividade a idéia de civilização e os lugares a que foi associada, por vincular, via aspiração do “moço bonito”, civilização e corrupção. A segunda ironia que preside a crônica instala-se a partir do fato de que o “moço bonito” só se dirigiu ao cronista/narrador porque ouvira dele um comentário sagaz em resposta à reclamação de outro freqüentador do clube de jogo:

Estavamos num desses clubs em que se joga e sahamos mesmo da estupidiíssima sala dos baccarat, onde as cocottes perdiam dinheiro fácil. O gordo coronel Silvano, fumando um charuto tremendo, interrompeu-me com um jornal na mão.

-Estás a ver mais uma dos moços bonitos?

-Que fizeram?

-Agora comem de graça nos restaurants. Que achas?

Eram duas da manhã. Disse-lhe aborrecido:

-Acho uma acção heróica.¹¹⁷

Há um só tempo, o trecho opera, portanto, com duas imagens: primeiramente, negando o próprio discurso do “moço bonito” de que na Europa as condições para a forma de vida que adotara apresenta maiores possibilidades. Os “moços bonitos” aquém do Atlântico nada ficam a dever àqueles de além Atlântico – desfrutam dos melhores restaurantes à custa do “reclamo” que fazem deles aos seus clientes. De outro modo, a resposta chocante do cronista, associando a vida de “moço bonito” a uma ação heróica, conjuga uma crítica às formas possibilitadas de sobreviver a partir do trabalho, que a crônica “Sono Calmo”, como vimos, equipara à miséria.

Se as crônicas de *Vida Vertiginosa*, bem como aquela que abre o volume “A Era do Automovel”, formulam-se como diagnoses de uma “era”, elas também expõem de modo enfático o seu caráter de expedientes de reverberação de diagnósticos, seja de que o tempo e espaço não são mais os mesmos, seja de que isso implica uma certa ubiqüidade conquistada – a de “sentimentos morais”.

As crônicas/diagnósticas de *Vida Vertiginosa*, e de outros volumes, sob condições atraentes a um leitor apressado, na sua qualidade de forma curta de “comentário reflexivo” daquilo que se dá a ver na cidade diariamente ou semanalmente; na sua condição de diagnose; na sua condição de reverberação de diagnoses, parece assim buscar ser também a própria prescrição para os sintomas que revela.

Desse ponto, podemos avançar para uma outra questão decisiva que ainda marca a presença de João do Rio no mundo das letras nas duas primeiras décadas do século: a profusão de pseudônimos a partir dos quais ele freqüenta as inúmeras páginas dos diários e revistas que circulam pela cidade.

Dessa busca por “replicagem” ou pela reverberação de diagnoses, por João do Rio, através da produção maciça de crônicas, que cumprem o papel do

¹¹⁷ Idem, p. 230.

próprio remédio para os sintomas que desvela, no intuito de apressar sua superação, temos uma correspondência na insistente presença do escritor num mesmo jornal sob vários pseudônimos, ou mesmo em vários periódicos. Nesse sentido, os vários nomes usados por João do Rio não correspondem a heterônimos, representativos de visões fragmentárias e incompatíveis do mundo. Muito embora podemos perceber que não é sempre na voz do narrador que a diagnose da “era” se efetue. De qualquer forma, às diferentes rubricas ou máscaras por meio das quais Paulo Barreto busca se replicar nos vários exemplares de mídia impressa não correspondem estilos diferentes ou temas específicos.

Dessa forma, não se pode concordar, inclusive, com a leitura que Raul Antelo ¹¹⁸ efetua da prática de João do Rio com os pseudônimos, para quem, de um modo geral, essa “replicagem” de João do Rio explica-se como uma forma adotada pelo escritor de, sob novo envelope ou nova maquiagem, vender-se. Se o escritor tem que sobreviver vendendo necessariamente o produto de sua pena, em João do Rio esse imperativo se articula com aquilo que ele parece admitir ser, na sua época e no seu tempo, o trabalho de sua escrita – a superação do estado de decadência por meio da reverberação ou “replicagem” de sua diagnose.

A excessiva presença de João do Rio sob pseudônimos diferentes só potencializa o cumprimento da tarefa de quem procura atingir públicos diversos, afeitos a meios distintos, com diagnoses que se querem, elas próprias, prescrições. De esboço em esboço, de pseudônimo em pseudônimo, que parecem intermináveis, que confundem e surpreendem, sustenta-se a crônica/diagnóstica de João do Rio.

¹¹⁸ In *O Dândi e a Especulação*. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre, 1989.

Laboratório de alma ou de estados d'alma?

... e quando os meus olhos sôfregos pousaram na criação do pintor, uma exclamação abriu-me os lábios e os braços. Era simplesmente um incêndio, o incêndio de uma cidade inteira, a chama ardente, o fogo queimando, torcendo, destruindo, desmoronando a cidade do vício. Tudo desaparecia numa violentação rubra de fornalha candente. Seria o fogo sagrado, a purificar como em Gomorra, ou o fogo da luxúria, o símbolo devastador das paixões carnavais, reprodução alegórica de como a licença dos instintos devora e queima a vida? ¹

Até o presente momento, para nos referirmos à produção de João do Rio, no que se refere aos seus escritos identificados como crônica, usamos, basicamente, duas nomenclaturas: crônicas/perambulação e crônicas/diagnoses. Do primeiro tipo, efetuamos uma exploração, por ocasião do contraste estabelecido entre a produção decadentista de João do Rio e a produção romântica de Joaquim Manuel de Macedo. Tratava-se, no caso, de demonstrar como o autor de *A Alma Encantadora das Ruas* afasta-se do dilema enfrentado pelo artista ou literato romântico de ter que traduzir em palavras a substância nacional, como forma de superação de sua sensação de inferioridade ou da suposta condição de inferioridade de seu país diante de outros “com composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em

¹A passagem acima corresponde ao momento maior da crônica “A Pintura das Ruas” em que aqueles que perambulam pela cidade, o cronista e um amigo, exploram as decorações de botequins, bodegas e lugares bizarros efetuadas por pintores anônimos. Em questão encontra-se o inusitado de “estados d’ alma” que deixam seus rastros em pinturas de parede. In *A Alma Encantadora das Ruas*, op. cit., pp. 51-54; para a citação p.54.

condições geográficas bastante diferentes”². Concentrando-nos, basicamente, no volume de crônicas publicado em 1908, *A Alma Encantadora das Ruas*, pudemos explicitar os seguintes aspectos quanto à nomeada crônica/perambulação: a descrição do movimento do narrador pela cidade a perscrutar “estados de alma” inusitados e a presença da ironia como tropo organizativo da crônica, à medida que, recorrentemente, a partir da forma dialógica ou do movimento do próprio olhar daquele que perambula pela cidade, as primeiras assertivas das quais se parte são vagarosamente dissipadas, contraditas ou dissolvidas. O resultado de tal expediente é a promoção no leitor da sensação de que ao final do percurso nada foi dado a conhecer no sentido gnosológico. Aquilo que se estampa na retina do observador aparece vinculado ao seu “estado de alma”, suscitado pelo momento, bem como ao “estado de alma” daquele que se observa. Em síntese: perscrutamento deliberado de “estados de alma” e busca da produção desses estados pelo próprio observador em si mesmo, por meio dos estímulos que a cidade oferece.

De outra parte, tomando a crônica “A Era do Automovel”, como objeto heurístico ou alegoria, exploramos outro tipo de crônica, rubricada como “diagnose”, enfatizando sua predominância em dois volumes publicados por João do Rio – *Vida Vertiginosa e Cinematographo*. Nesse tipo, observamos claramente o esforço do escritor em talhar a fisionomia do seu tempo, sob o ponto de vista dos “sentimentos de moral” que o definem e o orientam. Nesse sentido, pudemos reconhecer no material dois aspectos predominantes: a afirmação da existência de uma nova “era”, cuja característica fundante é o nivelamento de “almas”, de valores e de lugares e o caráter dessas crônicas de instrumentos de reverberação de tal diagnóstico, no propósito imperioso de “replicar” incessantemente o traço “psychico da fisionomia” não do povo na sua tipicidade, mas de toda uma “era”.

² Candido, Antonio, “Literatura e Sociedade de 1900-1945”, In *Literatura e Sociedade*, op.cit, p. 110.

Diante desses dois movimentos efetuados por João do Rio em direção à crônica, que conexões podemos vislumbrar? Não haveria uma contradição entre crônicas/perambulações, que objetivam o encontro da diferença ou dos “estados de alma” inusitados, e crônicas que, numa perspectiva diagnóstica da “era”, insistem na ênfase dos valores que a fundamentam e a orientam, ou dos “sentimentos de moral” que a definem? E, por outro lado, não haveria, também, uma contradição entre crônicas que envolvem o leitor da certeza de que no fim do percurso do narrador pela cidade nada lhe foi dado a conhecer e aquelas que pretendem por meio de indícios ou sintomas traçar o “ser” ou a “alma” que se plasma num tempo ou que nele predomina?

A fim de explorarmos essa questão na perspectiva de revelar a articulação ou conexão existente entre esses dois movimentos, vale a pena focalizarmos a primeira série de reportagens produzidas por João do Rio, no jornal *A Gazeta de Notícias*, entre 22 de fevereiro a 21 de abril de 1904, intitulada “Religiões no Rio”, e publicada em livro com o mesmo título nesse mesmo ano.

Antes, porém, de avançarmos na análise desse volume, cabe apontar algumas questões que envolvem sua recepção, e que, também, podem ser desdobradas para os volumes publicados posteriormente.

Entre os intérpretes de João do Rio são extremamente raros aqueles que atentaram para a forma como o autor organizava o material inicialmente publicado em periódico, para editá-lo em livro ³. Duas hipóteses podem ser aventadas como explicação para esse fato. Em primeiro lugar, essa desatenção, se explica, provavelmente, pela própria natureza do material – em sua maioria crônica – e o lugar que lhe é atribuído no rol dos gêneros literários. Gênero considerado menor, tendo em vista sua rápida confecção em atendimento à

³ Excetua-se, de certa forma, dessa tendência, a investigação efetuada por João Carlos Rodrigues, resultante na publicação já citada, *João do Rio – Catálogo Bibliográfico – 1899-1921*, de 1994. Nesse trabalho, a produção de João do Rio publicada nos jornais aparece organizada cronologicamente, com indicativo dos pseudônimos usados, títulos originais e as alterações efetuadas sobre os mesmos quando da publicação das matérias em livro. Muito embora tal catálogo facilite muito o trabalho de um pesquisador ocupado com a composição das edições de João do Rio, nenhum movimento específico no sentido de averiguar ou indicar a lógica organizativa do material, a seleção efetuada e o descarte de crônicas que

demanda diária dos jornais, a crônica, mesmo que impressa em livro, é considerada pouco contributiva para a geração do repertório identificado com as letras ou a literatura, sobretudo nacional. Em segundo lugar, a explicação para essa desatenção pode ser ancorada num certo consenso, vigente entre os intérpretes de João do Rio, de que a prática do escritor de rapidamente publicar em livro o material recentemente apresentado nos jornais obedecia a um imperativo no autor de querer ver seu nome e sua produção replicados em outro meio de divulgação, de modo a garantir maior visibilidade a si próprio. Em outras palavras, julgam os intérpretes que tal prática constituía-se em mais um expediente do escritor ligado ao seu proclamado cabotinismo.

Independentemente do sentido que tal prática adquire em João do Rio, o que trataremos de explorar, vale a pena ressaltar que, de um modo geral, a preocupação em reunir em livro o material publicado nos periódicos, sobretudo as crônicas, foi algo que ocupou boa parte dos escritores do período ⁴. Nesse sentido, destacam-se, inclusive, entre eles, dois grandes opositores de João do Rio, Humberto de Campos e Coelho Neto.

Dado que nesse momento a imprensa emerge como lugar privilegiado de produção da sobrevivência, de profissionalização e de inserção no mercado para aqueles que dominam o exercício das letras, não se pode deixar de considerar que a reprodução em livro do material já publicado em jornal representava para todos os que se ocupavam em fazê-lo, inclusive João do Rio, uma possibilidade a mais de dividendos a partir do mesmo material.

No entanto, no que se refere ao sentido dessa prática por parte do autor de *As Religiões no Rio* há que se considerar outro ponto. Para tanto, lembremos, mais uma vez aqui, o esforço da crítica literária no período, tendo em vista a relação que os homens de letras passam a desenvolver com a imprensa, de distinguir das páginas dos diários aquilo que se configurava literatura ou jornalismo, e a correspondente atribuição à crônica do papel de gênero

integram determinadas séries de reportagens para sua posterior edição, é efetuado por Rodrigues sobre qualquer um dos volumes publicados.

conformado a esse último pela sua suposta relação com o “real”⁵. Lembremos, também, o quanto João do Rio, pelas práticas que adotava, colocava-se em confronto com esse esforço da crítica literária: o ato deliberado de imiscuir personagens fictícios em reportagens ou em crônicas-reportagens, e o inverso, a inspiração em fatos reais ou notícias como matéria para os seus contos ou peças teatrais⁶ e, ainda, nesse sentido, o inquérito promovido junto à elite literária do período, em 1905, com claras provocações e indagações sobre o impacto do jornalismo sobre a literatura⁷. Diante disso, podemos aventar a possibilidade de que, para João do Rio, publicar em livro as crônicas inicialmente apresentadas em jornal correspondia ao intento de “perpetuar” os exemplares desse gênero – a crônica –, investido pela crítica literária da qualidade de matéria conformada ao jornalismo, no rol daquilo que efetivamente poderia e deveria ser computado como literatura.

Seu discurso de posse ou recepção⁸, na Academia Brasileira de Letras, em 1910⁹, reforça tal hipótese. Ao buscar traçar o perfil do homem de letras demandado pelo momento e os contornos de si próprio, João do Rio o faz em contraponto à figura romântica de Guimarães Passos a quem substituiu e aos

⁴ Movimento esse que merece observação mais atenta da parte dos estudiosos das relações estabelecidas entre a prática jornalística e a literatura nos primeiros anos do século XX.

⁵ Vale a pena lembrar, nesse sentido, os artigos efetuados por Nestor Victor, João Ribeiro e Elísio de Carvalho sobre a série de reportagens efetuada por João do Rio, intitulada “As Religiões no Rio”, nos quais vigorava uma acentuada preocupação, da parte dos três críticos, com o fato do escritor não distinguir aquilo que era imaginação e realidade. Sendo o primeiro critério associado à literatura e o segundo, obviamente, associado aos produtos e gêneros relativos ao jornal. Ver nota 7, na Parte II, desse trabalho, intitulada “Contrastes”.

⁶ A Peça *A Bella Madame Vargas*, encenada em 1912, é exemplar nessa perspectiva. João do Rio inspirou-se num crime ocorrido no Alto da Tijuca, em 1906, que envolveu pessoas de projeção social na época. O caso ficara extremamente conhecido, principalmente, porque o assassino, levado aos tribunais, em 1907, foi absolvido, pelos esforços do advogado de defesa, o famoso Evaristo de Moraes.

⁷ Trata-se do já citado volume *O Momento Literário*, editado em 1906.

⁸ In *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, s/d, pp.183-226.

⁹ A entrada de João do Rio na Academia em 1910, na verdade, resultava em sua terceira tentativa. A primeira ocorrera em 1906, quando João do Rio disputou a vaga aberta com a morte de Pedro Rabelo e foi derrotado. A segunda foi em 1907, quando antes mesmo de disputar efetivamente a vaga deixada por Teixeira Mello, João do Rio desiste de concorrer, reconhecendo a pouca vontade dos acadêmicos com seu nome. A pouca idade e pequena produção do escritor até aquele momento não justificam a oposição dos acadêmicos ao seu nome; sua atividade de repórter era o que possivelmente explique as recusas ou

românticos em geral. Para o jornalista/acadêmico, o artista romântico, tendo sido superado nos seus próprios sonhos ou quimeras pelas novidades técnicas da nova “era”, não dispõe mais de lugar; nem tampouco o dispõe sua versão mais recente nas hostes do simbolismo, como o demonstra essa passagem:

Quando a inspiração ficou abaixo da mecânica e as phantasias delirantes não ultrapassaram a conquista do conforto, os grandes poetas tornaram-se analistas, e a poesia pessoal, repetindo com convicção pequenas coisas particulares, passou á confecção de bugigangas industriaes, em que o molde é tudo.¹⁰

No discurso de posse de João do Rio, quem substitui o artista romântico é aquele que vê em si mesmo confundidas a prática do jornalismo e a prática da literatura; é aquele que “trocou sempre a chimera pela curiosidade, o entusiasmo pelo facto, o próprio sentimento pela sensualidade dos sentimentos alheios. Veiu para a vida ver. Elle [Guimarães Passos] foi actor. Eu sou espectador.”¹¹

Entretanto, vale notar que se o artista do momento era o espectador curioso, atento ao fato, certo de que as mudanças radicais provocadas pelas ousadas realizações da mecânica, como o vapor, o telefone, o fonógrafo, o automóvel ou o aeroplano, configuraram a vida de outro modo, sobretudo nas cidades, que apresentam “o frenesi de saber, esse desespero orgiaco do dominio, da audacia, de energia cerebral.”¹², sabe ele, também, que o “homem é outro com os instintos aguçados e os sentidos duplicados”.¹³ Quadro esse que, necessariamente, também demanda desse artista/jornalista, atento observador, a reflexão enquanto os outros sentem ou a reflexão enquanto

rejeição. Seu discurso de posse, em 1910, enfatizando esse aspecto da sua atividade, alimenta esta hipótese.

¹⁰ Idem, p.221.

¹¹ Idem, p.220.

¹² Idem, p.223.

¹³ Idem, *ibidem*.

também sente, buscando por meio da ironia a transformação, devendo, inclusive, constituir-se na sua própria encarnação:

A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automoveis, os oceanos sulcados rapidamente, deventrados pelos submarinos, os dramas que esses ambientes novos dão às cidades cortadas de aço, cachoeirando, por cima, por baixo, em borbotões, as multidões apressadas, a exibição do luxo, a nevrose do reclamo em iluminação de magica, os negócios, o character, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distancias desaparece, o crescente esmagamento do inútil, a flora formidável do parasitismo e do vicio, o amor, a vida dos nervos centuplicada, **obrigam o artista a sentir e ver doutro feitio, amar doutra forma, reproduzir doutra maneira.** Faz-se um poema de maravilha visível e de emoção aguda vendo uma fabrica. Têm-se todos os horrores e todas as delicias do mundo, sentindo uma rua. E em tão dramático deslumbramento, no maelstrom do sonho realizado, no excesso de poesia activa que diminui os poetas, o artista é, mais do que em outra qualquer época, o primeiro, **porque vê enquanto os outros agem, reflecte enquanto os outros sentem, e, dominador, guarda comsigo força transformadora, a força que mostra os ridiculos, indica as falhas, reduz a vaidade, diminue os poderosos, mata os imbecis, esmorece os fracos, incentiva os fortes e julga o mundo, a força da ironia que nas figuras de Leonardo é o sorriso da esphinge [...] porque é o sorriso complacente da cultura, a flor do espírito subtil, o scepticismo tranqüilo do raro, a divina ironia que nem os deuses tiveram, a ironia polyforme [...].**¹⁴ (grifos meus)

Por outro lado, não estaria de todo errada, por sua vez, a suposição de muitos intérpretes de que a publicação em livro do que acabara de sair nos jornais era visado por João do Rio como “replicagem” de uma presença. No

¹⁴ Idem, pp.223-225.

entanto, cabe perguntar: que presença João do Rio quer ver efetivamente replicada com tal expediente? Trata-se, em verdade, da presença, em meio aos leitores, de um tipo de produção que ora se apresenta como diagnose da “era”, ora como descrição da busca por “estados de alma” inusitados, e, a partir dela, a própria produção desses “estados” no leitor.

Nesse sentido, a publicação em livro do que acabara de sair nos jornais articula-se ao propósito específico que João do Rio atribui a sua escrita num tempo interpretado por ele como de decadência. Do mesmo modo, inclusive, como opera com os múltiplos pseudônimos - forma de atingir leitores diversos, em periódicos distintos, com o mesmo tipo de elucidação sobre o momento.

Assim, vale a pena reparar que as crônicas que integram o volume *As Religiões no Rio* coincidem perfeitamente com aquelas que compunham a série de reportagens, levando, inclusive, o mesmo título, diferentemente, por exemplo, daquelas que integram o volume *A Alma Encantadora das Ruas*. *A Alma...* além de apresentar crônicas que, originalmente, compunham-se em séries diferentes de reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias* (“A Gente Pobre/Entre mendigos”, “A Vida na Cidade” e “No Jardim do Crime”), completa-se com material publicado em outro periódico, a revista *Kosmos*¹⁵. Além disso, cabe ressaltar que o autor, para a edição do volume, operou ainda uma seleção sobre aquelas crônicas que originalmente integravam as séries de reportagens publicadas na *Gazeta*.

Todavia, se em *As Religiões...* temos as mesmas crônicas que integram a série de reportagens, a publicação dessas em livro não obedeceu à mesma ordem com que apareceram no jornal. No volume *As Religiões...*, podemos observar, basicamente, três conjuntos mais ou menos autônomos de religiosidades investigadas. O primeiro é dedicado às práticas de feitiçaria,

¹⁵ Vale a pena lembrar que a revista *Kosmos*, junto com a revista *Renascença*, é para Antonio Dimas exemplar típico da adesão incondicional ao progressismo e da atualização sem culpa da moda literária advinda de fora; ao que acrescentamos nós, a *Kosmos* integra crônicas que se compuseram no volume *A Alma Encantadora das Ruas*, que Antonio Candido considera, dentre os trabalhos de João do Rio, a manifestação maior de sua característica “radical de ocasião”, sensibilizado com a miséria e a condição dos despossuídos.

envolvendo predominantemente religiosidades praticadas pelos negros; o segundo é dedicado ao protestantismo e o terceiro aos cultos ao demônio ou formas de satanismo ¹⁶. Algumas crônicas ficam um pouco deslocadas desse arranjo, como a intitulada “A Igreja Positivista”, “Os Maronistas” e “Os Fisiólatras”. A “Nova Jerusalém”, crônica que aborda os swedenborgismo ¹⁷, apresentada em meio ao terceiro bloco, associada ao material sobre satanismo, foi a primeira crônica da série da *Gazeta de Notícias*, sendo seguida de modo mais ou menos alternado pelas crônicas/investigações sobre o protestantismo ou os novos evangélicos e aquelas sobre os feitiços, reservando-se para o final, tal como no livro, a publicação daquelas específicas sobre o culto ao demônio.

A organização do volume produz um efeito ou a impressão de que a investigação se desenvolveu por etapas, respeitando os três blocos separadamente, cumprindo uma discriminação prévia, quando em verdade ela se organiza em função provavelmente dos resultados encontrados pelo cronista/repórter. Mas que resultados seriam esses definidores da organização?

Se quisermos ver esclarecida a conexão que afirmamos existir entre crônicas/perambulação e crônicas/diagnósticas tal como apontado acima, a resposta a essa questão é crucial. Adiantando-a, em linhas gerais, podemos afirmar que se trata, fundamentalmente, de uma organização que tem em vista os valores que orientam cada um dos cultos.

Porém, antes de explicarmos melhor essa última assertiva, cabe uma exploração quanto ao próprio título da série de reportagem ou do volume, pois

¹⁶ Embora agregadas sob o título de Satanismo, as crônicas que aí se inserem além de focalizarem práticas religiosas que cultuam as chamadas forças do mal, também tratam de cultos ligados a fenômenos e elementos da natureza, em estreita correlação com os paganismos antigos.

¹⁷ O Swendenborgismo trata-se de uma religião vinculada a Emanuel Swendenborg, pensador que inspirou inúmeros artistas românticos e intelectuais no século XIX, com suas formulações ligadas à questão das correspondências entre ocorrências na terra e os elementos celestes, desdobrando-se daí seus significados. “De acordo com Blake, nenhuma única verdade nova foi descoberta por Swendenborg: seus preceitos foram todos concebidos antes dele: sua filosofia era uma síntese de todas as filosofias ocultistas do passado. Por sua vez, as traduções de Swendenborg para o inglês, francês e alemão foram tão numerosas que suas idéias se tornaram propriedade comum e sofreram as distorções que geralmente ocorrem no manuseio indiscriminado de abstrações por parte dos que precisam do exemplo concreto de um pensamento.”, Balakian, Ana, *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, pp. 17-18.

ele, por si só, esclarece muito do sentido que João do Rio atribuiu à sua pena nessa nova “era”, fim de civilização.

A princípio, o título da reportagem como do volume pode conduzir o leitor a apostar que o que nele se encontrará resulte de uma investigação encetada por um escritor perfeitamente ocupado com a busca das particularidades de sua cidade ¹⁸, principalmente, se esse leitor, desavisado, se pautar por inúmeros intérpretes de João do Rio e publicações sobre o autor que apresentam o título do volume como “As Religiões **do** Rio” e não “Religiões **no** Rio” ¹⁹. No entanto, o foco da série ou do volume, tal como ainda reforça sua organização, não se orienta para a revelação das religiosidades populares ou expressivas de uma singularidade que se ensaia ou se anuncia, em contraponto a uma tradição marcadamente católica, compreendida como legado da colonização portuguesa. *As Religiões **no** Rio* é uma resposta à necessidade de espreitar o processo de independentização de crenças, valores, formas de vida de que padece a Decadência, ou tal como enfatizado por Paul Bourget, de quem João do Rio revelou-se leitor assíduo ²⁰, uma resposta à necessidade de explorar os modos que assume a ruptura da cadeia de energias que mantinha o organismo social integrado ou de sondar a anarquia que se estabeleceu e constituiu a decadência do conjunto.

Nesse sentido, há que se explorar ainda outro dado importante relativo a esse volume ou à série de reportagens nas quais o repórter se empenhou: a insistente afirmação por parte de muitos intérpretes de que a reportagem é uma

¹⁸ Dentre os intérpretes recentes que compartilham dessa perspectiva destaca-se Renato Cordeiro Gomes, no trabalho *João do Rio – Velas do Vício, Ruas da Graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

¹⁹ É curioso notar como em inúmeros trabalhos interpretativos sobre João do Rio o título do livro aparece grafado como *Religiões do Rio*. Dentre eles, destacam-se Sússekind, Flora “O Cronista & O Secreto Amador”. In *Rio, João, A Profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Editora Scipione, pp.IX-XXXIII, a grafia errada aparece na p. XIII; Levin, Orna Messer, *Figurações do Dândi*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, na p. 214. Em Gomes, Renato Cordeiro, *João do Rio – Velas do Vício, Ruas da Graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, na p. 65. Em Candido, Antonio, “Radicais de Ocasão”. In *Teresina Etc.*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, na p. 90.

²⁰ Os volumes de Paul Bourget encontrados na biblioteca de João do Rio, e as anotações do cronista nesses mesmos volumes revelam o quanto o autor de *Essais de Psychologie Contemporaine*, junto com

cópia, com vistas a sucesso certo em meio ao público, da edição efetuada na França, por Jules Bois, com *Les Petites Religions de Paris*, de 1898.

Admitir que de fato existe essa similaridade entre a produção de Jules Bois e *As Religiões no Rio*, como recorrentemente insistem muitos intérpretes, não se trata, de nossa parte, de um endosso ao velho argumento da cópia ou da adoção de figurinos europeus por parte de João do Rio. Explorar essa associação nos permite avançar no sentido de explicitar melhor o significado da expressão que vimos usando de “replicagem”, para nos referirmos a certas práticas do autor. Nesse caso, trata-se do significado que assume a “replicagem” de práticas desenvolvidas por outros jornalistas ou literatos sobre outra grande cidade, no imaginário decadente compartilhado pelo autor de *As Religiões*.... Mesmo porque não é apenas *As Religiões no Rio* que guarda um propósito similar à outra obra executada por outro escritor em relação à outra cidade ou tema. A própria *Alma Encantadora das Ruas*, segundo Raúl Antelo, em *O Dândi e a Especulação* ²¹, é inspirada em *A Alma de Paris* de Gómez Carrillo ²². *O Momento Literário*, o inquérito com os principais escritores do país, de 1906, trata-se, nos termos usados por Antelo, de uma “homenagem oblíqua” a Jules Huret, que em 1891, em *L’Echo de Paris*, publica uma série de entrevistas com escritores, depois reunidas em livro sob o título *Enquête sur L’Évolution Littéraire* ²³. Homenagem, absorção ou inspiração, termos adotados por Raúl Antelo, de modo a confrontar, de certa forma, os argumentos quanto à mera cópia, ou à ausência de originalidade, sempre recaídos sobre João do Rio, não dão a exata dimensão do que o autor de *As Religiões no Rio* está a fazer, e muito menos do propósito específico que parece ter com tal prática. Nem mesmo, no que se refere à série de crônicas sempre identificadas pelos intérpretes como “mundanas” e publicada em *O Paiz*, durante o inverno de

Baudelaire, Nietzsche e Oscar Wilde, compõe o conjunto de autores que embasam sua interpretação tanto do tempo, como do lugar do artista nesse tempo.

²¹ Antelo, Raúl, *O Dândi e a Especulação*. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

²² Idem, p.15.

²³ Idem, p.22. Vale destacar que entre os escritores que responderam ao inquérito de Jules Huret, encontra-se Mallarmé.

1916, na coluna “Pall-Mall Rio” ²⁴, às quais Antelo despende maiores detalhes. Segundo o intérprete, as crônicas de João do Rio, de um modo geral, manteriam correspondência com o jornalismo desenvolvido por W. T. Stead, por volta de 1880, no *The Pall-Mall Gazette*, de Londres. Embora essa associação efetuada por Antelo tenha em vista mais diretamente *Religiões no Rio e A Alma Encantadora das Ruas*, ela não deixa de recair sobre as crônicas de *Pall-Mall Rio*, dada a correspondência entre os títulos do jornal e da coluna. Tal associação é embaraçosa, pois, para Antelo, as novidades das reportagens de Stead no *The Pall-Mall Gazette*, residem no seu aspecto “sensacionalista” e, se há algo produzido por João do Rio que não poderia receber tal adjetivação é exatamente as crônicas de *Pall-Mall Rio*. Confusão da parte de Antelo entre a inspiração no nome do jornal e inspiração na novidade de Stead? Talvez. De qualquer modo, cremos que essa dificuldade de discriminar os motivos do nome adotado para a coluna por João do Rio, levou o intérprete, em função do pseudônimo usado pelo autor, a justapor à sua primeira associação para o volume ou a coluna ainda outra: José Antonio José quer mimetizar Michel Georges Michel ²⁵, jornalista do *Le Petit Journal*, de Paris. Vale notar que o *Le Petit Journal* tornou-se famoso a partir de 1865, com suas notícias sensacionalistas voltadas para crimes e casos judiciais; o que também, diga-se de passagem, não é o caso de *Pall-Mall...* de João do Rio.

No que se refere a esse tipo de jornalismo efetuado pelo *Le Petit Journal*, supõe-se, inclusive, que muitos jornais do mesmo gênero desenvolvidos na Europa foram dele tributários, como o jornal português *Diário de Notícias* e, inclusive, segundo Antelo, a própria prática de Stead no *Pall-Mall Gazette* de Londres. Desse modo, seguindo a própria trilha do autor de *O Dândi e a Especulação*, que mesmo querendo relativizar a recorrente interpretação de João do Rio como copiador inveterado de práticas alheias, acabamos por ter um quadro curioso de “imitação em cascata”, que só reforça o que se quer dissipar:

²⁴ Subscrita José Antonio José e publicada em livro em 1917.

Paris imitada por Londres, que, por sua vez, é imitada pelos portugueses, que, por sua vez, é imitada pelo Rio, pelas mãos de João do Rio ²⁶.

Frente a isso, tentemos esclarecer um pouco mais o que se processa com *Pall-Mall Rio*, já que o próprio Antelo mais confunde o leitor do que o esclarece com seu feixe de associações entre as práticas de João do Rio e as práticas jornalísticas na Europa. O volume concentra um tipo de crônica que, se hoje é considerada o ancestral mais remoto da chamada “crônica social”, no período, e, em relação ao conjunto da produção do autor, parece cumprir um significado específico. Caracterizemos, em primeiro lugar, a variedade que se pode encontrar no volume: descrição dos espaços e formas de sociabilidade – chás, conferências, festas das legações estrangeiras, jantares, bailes, apresentações de companhias teatrais, salas de cinematógrafos, partidas de futebol, campeonato de regatas, etc.; listagem de seus freqüentadores e descrições dos mesmos ou de suas máscaras. Sob esse último termo devemos compreender os seguintes elementos: as frases que os freqüentadores proferem, colóquios que encetam entre si, juízos que promovem dos fatos, gestos, vestimentas, detalhes de um conjunto que conforma a *persona*, a partir da qual o sujeito se insere nos espaços de sociabilidade. Quanto a esse aspecto, observemos a descrição de um chá concorridíssimo oferecido na Quinta da Boa Vista:

Sinto que me precipitarei da tristeza contagiosa num dos lagos
que o Sr. Nilo Peçanha preparou como os do Bois, em Paris.

Estou com frio, estou com medo.

Então corro ao chá, servido nos lindos terraços superpostos em
frente ao Museu. Uma, duas bandas militares lembram-se, de vez em
quando, de alegrar o ar e fazem barulho. Ao menos encontro pessoas

²⁵ Cf. Antelo, Raúl, *O Dândi e a Especulação*, *op.cit.*, p.21. Informação também fornecida, sem maiores detalhes, por Gomes, Renato Cordeiro, em *João do Rio – Velas do Vício, Ruas da Graça*, *op. cit.*, p.45.

²⁶ A título de curiosidade, vale a pena destacar que, no período, muitos jornais de cidades do interior do Brasil também produziram seu Pall-Mall. A Revista *Sala de Espera*, publicada a partir de 1922 na cidade de Piracicaba, além de reproduzir crônicas, ou frases de João do Rio, possuía uma sessão exatamente com o mesmo nome, obviamente acrescido de Piracicaba, “Pall-Mall Piracicaba”.

conhecidas. Há uma grande mesa contente: o Dr. Enéas Galvão, de chapéu molle; o Dr. Ataulpho de Paiva de cartola; o Dr. Álvaro de Teffé, de chapéu palha; e ao lado de Astréa Palm um chapéu encantador realça o olhar irônico de D. Nicola de Teffé. Mais adiante o joven Elbas abre uma portentosa cigarreira, enquanto D. Francisca Cordeiro ri mostrando a sua formosa dentadura.

De vez em quando, algumas senhorinhas oferecem cravos ou falam de ir prestar contas á Sra. D. Nana. Apparece um momento Manoel da Rocha. Conversa de outro lado o Dr. Gottuzzo, de cartola...²⁷

Invariavelmente, essas descrições, que se conformam a quadros, quase estampas ou chapas fotográficas, são truncadas, interrompidas, ou circunscritas por dois outros expedientes. Primeiro, se a cena das máscaras é descrita como que paralisada, como um *flash* ²⁸, ela se inclui em meio à narração do movimento do cronista pelos espaços ou do movimento tomado pelo seu olhar. Movimento fundamental que preside a crônica, a ponto do cronista informar o leitor que mudará de ambiente, para que se produza a mudança no seu “estado de alma”. A continuidade do trecho acima é reveladora desse movimento. Trecho esse que, por sua vez, já é um prolongamento de outra passagem em que o cronista confessava o seu “estado”.

Ê um chá elegante, ao ar livre, apenas. Eu desejaria alguma coisa de imprevisto. Então, o Dr. Justino de Montalvão leva-me ao bosque de Titania, onde as fadas estão vagando a Watteau e Mlle. Maciel, toda de verde verde, é como uma flor entre folhas tenras. A Sra. Galvão Bueno,

²⁷ In *Pall-Mall Rio de José Antonio José – Inverno Mundano de 1916*. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1917, pp.22-23.

²⁸ Vale notar, inclusive, o quanto João do Rio tem aguda clareza da obsessão criada no momento pela fotografia, ou o que ele chamava de reportagem-fotográfica. Essa passagem, no mesmo *Pall-Mall...*, revela que o cronista, deliberadamente, apela às obsessões do seu leitor para atrai-lo para seus escritos. Suas descrições dos eventos e da presença de seus leitores conformam-se a cenas fotográficas. Vejamos a passagem da crônica “Clic!Clac! O Photographo” : “[...] nós temos agora mais um exagero; mais uma doença nervosa: a da informação photographica, a do dilettantismo photographico, a da exhibição photographica – a loucura da photographia.” In *Pall-Mall Rio*, *op.cit.*, p. 213.

a Sra. Ferreira de Almeida, a Sra. Pinto Lima, que parece a irmã das suas encantadoras filhas dirige esse canto com animação e brilho. [...]

Ha numa pequena gruta, illuminada por uma fogueira de luz electrica, a senhorinha Bandeira de Mello, vestida de cigana e lendo a *buena-dicha*. Não é pilheria; é sério. A senhorinha Bandeira de Mello lê mesmo de verdade. Mme. Reingantz faz-lhe o elogio.

-Disse-me uma porção de coisas.[...]

[...]Mas ha pouco gente, pouco entusiasmo, talvez pouca luz, e uma briza algida na immensidão do bosque. Desço por um dos lagos. No falso templo em ruinas falsas toca uma orchestra de falsos tziganos.[...] E é tão triste o reflexo em pálidos borrões de luz dos balões na agua, é tão melancolica a serenata, que me precipito no desejo da alegria para outro logar.

-Qual o numero de sua entrada? Pergunto a um amigo que vem entrando.

-32.523...

E parecia-me que havia pouca gente! Tudo é illusão na vida e questão de ponto de vista.²⁹

Outro expediente, recorrentemente, utilizado por João do Rio nessas crônicas é a inclusão do personagem fictício Godofredo de Alencar em meio à descrição dos “elegantes”, e, mais acentuadamente, a inclusão de suas cartas ou pareceres ³⁰. Tal personagem, ao lado do Barão Belfort, como já vimos, é associado por alguns intérpretes com a própria voz do autor ou com a intenção autoral ³¹. A presença de Godofredo de Alencar é acompanhada do comentário sobre as práticas, os costumes, as vestimentas e também sobre o próprio sentido de crônicas ou do ato de focalizar os modos ou máscaras dos “encantadores”, políticos e artistas.

²⁹ In *Pall-Mall Rio*, *op.cit.*, pp. 23-25.

³⁰ Godofredo de Alencar é um personagem que aparece, inclusive, como autor das crônicas publicadas no volume *Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1916.

³¹ Em especial, por Levin, Orna Messer, em *Figurações do Dândi*, *op. cit.*.

De outra parte, entretanto, o volume nos oferece também, a presença do Barão Belfort e de Godofredo de Alencar num duelo de impressões quanto ao que se dá a ver. Movimento curioso, em franca oposição ao que afirmam alguns intérpretes em relação a esses personagens, pois o cronista/repórter indica claramente as referências ou o lugar a partir do qual opera um e outro em termos interpretativos. Um caso exemplar refere-se à leitura efetuada pelo cronista do livro de Albertina Bertha, *Exaltação*. Ao declarar-se tomado pela leitura, num estado que não sabe ser de raiva ou de um imenso gozo insatisfeito, o cronista anuncia sua incapacidade de ajuizar a obra, pois que se sente vindo de uma “desenfreada corrida dionisíaca em que as idéas eram sentidos e os sentidos idéas exasperadas.”³² Desse modo, ele justifica sua consulta aos amigos Belfort e Alencar para que possa conquistar o discernimento, aproveitando para esclarecer a perspectiva ou ponto de vista adotados por cada um desses personagens:

Foi então que decidi ir ouvir a opinião de dois amigos meus, os únicos que ainda não me atraçoaram e não me mentirão jámais; o barão André de Belfort e o cronista Godofredo de Alencar. O primeiro já não tem o entusiasmo, o segundo, é ainda um maravilhado da vida; o primeiro vê sentir aos outros e reflecte, o segundo sente reflectindo.³³

Comparecem também nas crônicas da coluna ou no volume alegorias sobre o próprio tempo ou a historicidade como é o caso de “O Cavalleiro da Primavera”³⁴. Nessa crônica, o cronista descreve o encontro com um personagem curioso que se esmerava em freqüentar os museus e galerias na Europa em busca das representações da primavera. A par da descrição de sua quase obsessão, o estranho personagem desenvolve toda uma interpretação sobre a construção da representação dessa estação do ano, como uma ilusão à

³² “Exaltação”. In *Pall-Mall Rio*, *op.cit*, pp.148-150; para a citação p.149.

³³ *Idem*, p. 150.

qual os homens recorrem na perspectiva de apostar na reconstrução da vida e de suas obras, diante da certeza de que o ciclo vital comporta apenas vida e morte. Interpretar o final do inverno como “primavera” responde ao desejo de visualizar indícios ou signos de uma reconstrução. Uma alusão clara aos modos de interpretação do tempo sob o signo da decadência e à busca de indícios ou sintomas da transmutação a que se impõe o artista decadente, tanto quanto problematização dessa mesma interpretação:

A Primavera não passa de um idéa subtil da Ionia, como as violetas. Os homens adoptaram-na, a Terra convenceu-se della. Apenas. Não existiu nunca. De facto só há duas estações – o Verão e o Inverno, a Vida e a Morte. A Terra repete o homem segundo a Bíblia: ‘Quando o homem tiver acabado então começará’. A Primavera nasceu como o Outono do cérebro. São irmãos gêmeos da Intelligencia, a mesma luz do sol nos dois grandes solios. Primavera, aurora do verão da vida, Outono, porta de fogo em braza do inverno.

O homem sem subtileza pôde não compreender os primeiros passos. Nos paizes do norte da Europa desconheciam a Primavera.

Mas só os primeiros passos contam para os que pensam: quando os ramos nus despontam-se das turgidas primeiras folhas ou quando dos troncos despegam-se as primeiras folhas mortas.

A Primavera e o Outono são as opiniões da Terra. O Verão e o Inverno realizações sem interesse. A opinião é tudo. Marco Aurélio dizia:

-‘Supprime a opinião: supprimes o ‘feriram-me’; supprime o ‘feriram-me’: supprimes a ferida’. ³⁵ (grifos meus)

Desse modo, podemos perceber que, na coluna “Pall-Mall Rio”, ou seja, num mesmo espaço, o leitor se depara com inúmeros movimentos do cronista, efetuados num jogo que ao mesmo tempo em que seduz ou atrai também repele

³⁴ In *Pall-Mall Rio*, *op. cit.*, 471-478.

³⁵ Idem, pp.474-475.

ou rejeita, espelha e deforma, lisonjeia e ataca. Movimento produtor de sensações que lembra, com suas devidas proporções, aquela sensação produzida pelo bebê de talartana rosa sobre o personagem Heitor de Alencar, no conto ³⁶ que integra o volume *Dentro da Noite*. O “elegante” aventureiro Heitor, preste a satisfazer o desejo de possuir uma pequena ou pequeno mascarado de bebê no carnaval, retira-lhe a máscara encontrando tão somente o rosto de uma “caveira com carne”, onde no lugar do nariz restavam dois buracos sangrentos atulhados de algodão. Da confusão de desejos e sensações, fala o próprio narrador da aventura, Heitor de Alencar: “Despeguei-a, recuei num imenso vomito de mim mesmo.” ³⁷ Da confusão de desejos e sensações produzidas nos ouvintes da aventura, fala o narrador do conto:

Heitor de Alencar parou, com o cigarro entre os dedos, apagado. Maria da Flor mostrava uma contracção de horror na face e o doce Anatolio parecia mal. O próprio narrador tinha a camarinhar-lhe a fronte gotas de suor. Houve um silencio agoniente. ³⁸

Em “Pall-Mall Rio”, o leitor, por um lado, é alimentado no seu desejo de ser visto, se destacar ou se distinguir. Desejo esse, no entanto, somente satisfeito por um expediente, suficiente à maioria, nomeado na época de “reclamo” ou, em termos mais claros aos nossos propósitos, de publicidade da *persona* ou da máscara. Se “Pall-Mall Rio” atrai o leitor porque lhe satisfaz esse “prazer” fútil, por outro lado, o fará se deparar com a reflexão, inclusive, sobre o significado dessa forma de distinção que satisfaz a maioria, encontrando, por vezes, o cronista explicitando a natureza do anseio que comanda os “elegantes”. Se a máscara ou a *persona* é dada a sua própria admiração e a de outros, os materiais de que ela se compõe também, como é o caso da crônica

³⁶ O conto intitula-se “O Bebê de Tarlatana Rosa”. In *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d, pp.155-164.

³⁷ Idem, pp.162-163.

³⁸ Idem, p.163.

“Regulamentação Urgente” ³⁹. Trata-se do registro por João do Rio do anseio ou comportamento da parte de certa senhora “elegante”:

Fui nomeado encarregado geral do reclamo de uma das caridades da persistente senhora. Executo a tarefa, sempre sob exigências cada vez maiores. Dá-se a festa. D. Genoveva não agradece. Eu só a vejo na próxima festa.

Certa vez chegou mesmo a impertinência a mandar buscar-me de automóvel, às 10 horas da noite.

-Vou dar uma festa.

-Já sei, os reclamamos.

-Mas quero também o programma, e uma historia qualquer por você. Disseram-me que V. é lido.

-Tenho uma bibliotheca, pelo menos...

-Não, dizem que V. é lido pelos outros.

-Oh! espanto!

-Tambem eu me espantaria se tivesse tempo. Mas como não o tenho, V. é lido e eu o aproveito! ⁴⁰

Por vezes, ainda, o leitor encontra a mesma crítica ao seu comportamento sob outra fórmula: a descrição do tipo inimitável na sua conformação e perfil, mediante o cultivo de gestos e de vestuário com vistas à produção de si enquanto obra de arte. A crônica “A Princeza dos Mil Vestidos” ⁴¹, apresentada como uma carta enviada por Godofredo da Alencar ao cronista, ao “encarregado geral do reclamo”, destaca a diferença na *toilette* de certa senhora a quem se recusa revelar o nome:

Mas não era talvez a mesma coisa – porque essa imprime a cada *toilette* uma tal personalidade artistica, que o conjunto é seu – como um poema de Jules Laforgue é a expressão da beleza espiritual de

³⁹ In *Pall-Mall Rio*, *op.cit.*, pp. 157-161.

⁴⁰ Idem, p.158.

Jules Laforgue, como um verso de Dante Gabriel Rossetti é a cristalização de uma serie de pensamentos radiosos do divino estheta.⁴²

Nessa mesma direção, é também exemplar a reflexão proposta sobre a arte ou os artistas inimitáveis, na crônica “Hora de Circo”⁴³, na voz do próprio cronista:

A modestia só existe agora nos circos. Numa galeria de profissionaes, desde o irritante politico até o actor insignificante, só existe na vida – cabotinismo. O burlantim faz coisas que nenhum de nós faz ou fará e nem por isso exige admirações.⁴⁴

Na pista de um circo está todo o drama do sacrificio á arte; sacrificio que é resignação, paciencia, amor, veneração, criação, vida. Essas creaturas são obrigatoriamente sem vicios, realizam o ideal de uma arte de superiorização da vida physica, mostrando como o homem póde estar carnalmente acima – no salto que pertence á panthera, na contorção que é privilegio da serpente, nas attitudes de perigo aligero que são das flores nos cimos, no torvelinho acrobatico que é das folhas sob o vendaval.

O philosopho Bergson gosta muito de ir ao circo.[...] Eu vou [...] ao circo para estudar Arte – Arte que é exprimir sem esforço a belleza inedita das attitudes.⁴⁵

Hontem, como estivesse muito nervoso – por ter supportado dois amigos intimos [...] uma hora de Camara e quatro chás totalmente

⁴¹ “A Princeza dos Mil Vestidos”. In *Pall-Mall Rio*, *op.cit.*, pp.208-212.

⁴² Idem, p. 211.

⁴³ In “Hora do Circo”. In *Pall-Mall...*, *op. cit.*, pp.25-29.

⁴⁴ Idem, p.25.

⁴⁵ Idem, pp. 26-27.

elegantes, fui acalmar-me no American Circus – com os mestres, sem o saber, de uma vida nobre.⁴⁶

Sendo assim, encontramos no *Pall-Mall Rio*, sob a forma de um experimento diferente os mesmos elementos já indicados com as nomenclaturas crônicas/perambulação e crônicas/diagnose: busca de estados inimitáveis, inusitados; a produção da sensação no leitor de que aquele que observa encontra-se em todos os lugares; a narração de seu movimento pelos espaços de sociabilidade; o movimento de seu olhar por esses espaços definindo seus estados; a diagnose dos costumes, práticas e valores que orientam e fundamentam a “era” e a grave ironia que, constantemente, aniquila e caricaturiza essas mesmas práticas e valores.

Diante disso, como sustentar as rápidas associações efetuadas por alguns intérpretes entre a coluna “Pall-Mall Rio” e as práticas desenvolvidas na Europa? Se de fato elas existem, e cumprem um propósito para João do Rio, carecem de exploração mais demorada. Como é o caso da vinculação efetuada por Antelo entre as crônicas de João do Rio, incluindo-se “Pall-Mall...”, e as produções de W.T. Stead. Tal ligação não pode ser desprezada, todavia as razões que permitem sua exploração são distintas da alegada pelo intérprete: o “sensacionalismo”.

Antes, porém, de explorá-la, vale a pena ressaltar que o título da coluna publicada em *O Paiz* pode estar relacionado muito mais à rua de Londres *Pall-Mall*, cenário especial da chamada sociabilidade da cidade e vitrine na época dos “encantadores” londrinos ⁴⁷. Mas, cabe destacar que foi sobre as reportagens de W.T. Stead que o termo “novo jornalismo” foi usado pela

⁴⁶ Idem, p.28.

⁴⁷ Eis o modo como Joaquim Nabuco, na última década do século XIX descrevia esses espaços londrinos, incluindo a Pall-Mall: “Quando avistei, porém, da janela do vagão, por uma tarde de verão, o tapete de relva que cobre o chão limpo e as colinas macias de Kent, e no dia seguinte, partindo do pequeno *apartment* que me tinham guardado perto de Grosvenor Gardens, fui descortinando uma a uma as fileiras de palácios do West End, atravessando os grandes parques, encontrando em St. James' Street, Pall Mall, Piccadilly, a maré cheia da *season*, essa multidão aristocrática que a pé, a cavalo, em carruagem descoberta, se dirige duas vezes por dia para o rendez-vous de Hyde Park [...]”. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1956, p.105.

primeira vez, em alusão à prática de investigação ou reportagem que prevê a participação do repórter em meio aos fatos, resultando numa forma híbrida de literatura e jornalismo. Atualmente o termo se reporta a um tipo de produção jornalística efetuada na década de sessenta do século XX, capitaneada por Tom Wolfe ⁴⁸, que em grande medida segue o padrão de Stead - sair em busca das ocorrências e nelas se confundir. Lembremos aqui, mais uma vez, o artista requerido pelo momento tal como o define João do Rio no seu discurso de recepção: de um lado, a curiosidade, o fato, o interesse pelas sensualidades alheias, de outro, a força de mostrar o ridículo, indicar as falhas, julgar o mundo, a força da ironia, da ironia poliforme e transformadora. Lembremos, também, as posturas dos personagens Barão Belfort e Godofredo de Alencar, explicitadas pelo próprio cronista. O primeiro, no movimento de estar junto às ocorrências para ver sentir os outros e refletir. O segundo, estar junto para sentir, refletindo.

Mas afinal qual o sentido da “replicagem” por parte de João do Rio de práticas desenvolvidas na Europa, ou melhor, desenvolvidas nas grandes cidades por outros jornalistas ou literatos?

Tendo em vista que o escritor opera com uma interpretação de que a última “era” da civilização promoveu e produziu o nivelamento de lugares, valores e costumes, toda sua prática pode e deve desenvolver-se em correspondência àquilo que fazem todos aqueles ocupados com a diagnose do momento e com a espreita dos índices da transmutação de valores, já que a última “era” corresponde tanto à vigência máxima dos valores que fundamentam a civilização, quanto à emergência dos germes que a corroem.

Lembrando os pintores pré-rafaelitas, que se constituíam numa espécie de irmandade impondo-se a exploração de um mesmo tema ⁴⁹, vemos João do Rio

⁴⁸ Muito embora o termo “novo jornalismo” se relacione à prática comum de alguns jornalistas da década de sessenta nos Estados Unidos, dentre eles Tom Wolfe, como já dito, esses próprios jornalistas negam que exista um movimento organizado nessa direção. Cf. Wolfe, Tom, *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 5ª ed., 1992, em especial p.38.

⁴⁹ Sobre o pré-rafaelismo ver Mackintosh, Alastair, *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Editorial Labor do Brasil, s/l e s/d, especialmente pp.45-49.

em sintonia com outros literatos/jornalistas, que, compartilhando o mesmo imaginário – o imaginário decadente –, se reconhecem irmanados na busca das singularidades ou dos “estados de alma” inusitados capazes de florescer num tempo geral de decadência, onde quer que esta se plasme, em Paris, Londres, Lisboa, ou Rio. Cumpre-se, nos trópicos, ou onde quer que a decadência se espraie, a tarefa que cabe à arte: a transmutação.

O próprio estranho personagem da Crônica “O Cavalheiro da Primavera”, alegoricamente, reporta-se a essa prática, quando instrui o cronista/narrador a observar as obras de arte, no tempo e no espaço. Na instrução sobre como percorrer as obras pode-se ver a instrução quanto a como executá-las: a repetição de um mesmo tema, problema ou questão sob o comando da diferença produzida pela subjetividade do artista ou de seus próprios “estados de alma”:

- Se o senhor entra num museu sem um ideal é impossível penetrar-se, sentir a arte e compreender os artistas. A chave de compreensão da Belleza pura através das manifestações parciais dos artistas está no symbolo. Assim o senhor pensa em Vênus e percorre as pinacothecas com o ardente desejo de ver apenas todas as expressões terrestres de Vênus. Ao cabo de certo tempo descreveu-se a parábola emocional no seu cérebro e o senhor tem de Vênus a idéia integralizadora.

-E não se pode ter mais de um symbolo guiador?

-Conforme o cérebro de cada um.⁵⁰

De outra parte, na crônica “Sono Calmo”⁵¹, de *A Alma...*, que descreve uma perambulação pela cidade noite adentro a averiguar a existência e as formas que assume a miséria, o cronista explicita o seu movimento deliberado de repetir as práticas desenvolvidas seja por literatos, seja por jornalistas de outras grandes cidades. Mais que isso: as práticas jornalísticas ou literárias

⁵⁰ *Pall-Mall Rio, op. cit.*, pp.471-472.

compreendidas indistintamente. A reflexão desenvolvida pelo cronista, quando do convite efetuado pelo delegado de polícia para visitar os “círculos infernais”, atesta-o:

-Quer vir comigo visitar esses círculos infernais?

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 que Goron guiava.

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um *apache* autêntico. Eu repeteria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei.⁵²

Nesse sentido, bastante intrigante, também, é ver como João do Rio responde às críticas que José Veríssimo lhe dirige por ocasião da produção de *O Momento Literário*. Para Veríssimo, João do Rio, ao efetuar o inquérito com os literatos do período sobre o que pensavam do impacto do jornalismo sobre a literatura, copiava práticas desenvolvidas na Europa, ao mesmo tempo em que buscava fazer seu próprio nome e ampliar sua bibliografia com escritos de outros. A resposta extremamente ousada de João do Rio a Veríssimo, que se recusa a responder o inquérito, pelas razões já expostas, é também irônica em relação a Machado de Assis e Graça Aranha que, do mesmo modo, rejeitaram participar da obra. Machado alegava que o assunto era grave e que não dava opinião definitiva. Graça Aranha justificava-se por não responder, afirmando que procurava ser cauteloso escrevendo pouco. Vale notar, na resposta aos três

⁵¹ In *A Alma Encantadora das Ruas*, *op.cit.*, pp.119-124.

⁵² *Idem*, p.119.

mestres, como João do Rio compreende a “replicagem” de práticas desenvolvidas em outros lugares, em especial na Europa, e o juízo que aplica de forma irônica ao tipo de produção que Veríssimo desenvolvia - a crítica literária: um modo também de fazer livros à custa de outros:

Tamanha amabilidade impediu-me de insistir e obrigou-me a pedir a Deus que a produção da literatura nacional aumente. Só assim o sr José Veríssimo não insistirá na pesca da Amazônia para continuar a serie de *Esriptos e Esriptores*. [...]

Mas, ainda assim, apesar de não ter essas curiosas opiniões e as luzes de conceitos superiores, catalogando as pessoas que não tinha recusado a formação de um livro – identico a muitos outros – do estrangeiro, eu tive a certeza de que ia assignar um livro feito a custa do escol literário brasileiro.

E só não tive a vertigem porque, obrando assim, estava de accordo com o mestre Machado de Assis, pois não dava opinião minha e definitiva; estava de accordo com o Sr. Graça Aranha, pois escrevia pouco; e ainda estava de accordo com o venerável Sr. José Verissimo, porque realisava, embora sem as suas letras, a sua mais exacta previsão interna nesses ultimos tres lustros...⁵³

Como podemos ver, a “replicagem”, da parte de João do Rio, de determinadas práticas ou de “experimentos” desenvolvidos por outros jornalistas ou literatos, não se trata de cópia ou plágio. É repetição quase simultânea de uma busca que é comum a literatos/jornalistas que compartilham o imaginário decadente: os estados d’ alma, ou, em termos nietzschianos, a independentização das formas morais, ou, ainda, a independentização das energias que mantinham o todo integrado, nos termos de Bourget.

Dessa forma, volvemos, então, para a análise de *As Religiões no Rio*, concentrando-nos na sua composição, depois dessa longa digressão sobre as

questões que envolvem sua recepção e as práticas que orientam sua constituição. De saída, cabe registrar o modo como João do Rio justifica a similaridade que acabamos de apontar, no que se refere à sua primeira série investigativa: “O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa.” ⁵⁴

Vale lembrar que a exploração aqui de *As Religiões...* objetiva demonstrar a conexão existente entre crônica/perambulação e crônica/diagnose, na perspectiva de refutar a aparente contradição existente entre, de um lado, um movimento que perscruta os “estados de alma” inusitados, e de outro, os “sentimentos de moral”, ou a “alma” que fundamenta e define uma “era”.

Como já adiantamos, as crônicas nesse volume ⁵⁵ foram organizadas em três blocos que não correspondem exatamente à seqüência de sua publicação no jornal. Supomos que essa organização tem como princípio os valores que orientavam as religiosidades investigadas, a saber, a feitiçaria, predominantemente desenvolvida pelos negros, os novos evangélicos ou o protestantismo, e as formas de satanismo, onde se incluem não exclusivamente cultos ao demônio, mas cultos a elementos da natureza, em clara correspondência com o paganismo antigo. Vale notar que o volume não focaliza as práticas católicas, excetuando-se a crônica sobre os maronistas ⁵⁶, adeptos do cristianismo primitivo e de origem síria ⁵⁷ e, de modo bastante indireto, “Os Exorcismos” ⁵⁸, que se concentra em descrever a prática de exorcismo exercida

⁵³ In *O Momento Literário*, *op.cit.*, p. 323.

⁵⁴ In *As Religiões no Rio*, *op. cit.*, p.9.

⁵⁵ *As Religiões no Rio* resultou de um projeto concebido quando João do Rio ainda escrevia no jornal de José do Patrocínio Filho, *A Cidade do Rio de Janeiro*, no final do século XIX. Tal projeto envolvia, além de João do Rio, dois outros escritores: o próprio Patrocínio e Vivaldo Coaraci. A Patrocínio caberia a investigação da prostituição, a Coaraci reservava-se a investigação da jogatina, e a João do Rio, a religião. Pode-se notar aí mais um elemento que corrobora a interpretação de que para aqueles que compartilhavam do imaginário decadente cabia, além da irmandade na exploração de um mesmo tema ou questão em lugares diversos onde a decadência se espalhava, também a agremiação para a busca conjunta dos elementos corruptores da civilização em sua máxima forma, nos vários aspectos da vida em que poderiam se manifestar.

⁵⁶ A crônica intitula-se “Os Maronistas”. In *As Religiões no Rio*, *op. cit.*, pp.70-76.

⁵⁷ Apartados inicialmente do catolicismo, os maronistas se reconciliaram com a igreja romana no século XII.

⁵⁸ In *Religiões no Rio*, *op.cit.*, pp.154-163.

por um frei no convento do Morro do Castelo. O fato das investigações de João do Rio excluírem o catolicismo é motivo de surpresa para o primeiro biógrafo do autor ⁵⁹, que considera, por essa razão, a série de reportagem incompleta no seu propósito. Entretanto, a ausência de foco no catolicismo de modo algum é um procedimento que mereceria de João do Rio qualquer justificativa no volume ⁶⁰, dado que aquilo que o mobilizava na série de reportagem era exatamente o espreitamento das convicções íntimas de cada um, no âmbito das religiosidades, como sondagem da independentização das formas morais que se plasmavam na cidade ou na decadência, e, portanto, daquelas que exatamente operavam como formas de “medicina moral e física” ⁶¹, em dissonância com o que se considerava a ordem geral:

Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á. ⁶²

Se João do Rio buscava espreitar as convicções íntimas de cada um até o exotismo, o que justifica a separação das religiosidades em bloco? No caso do primeiro agrupamento, relativo aos feitiços, enfeixados no volume sob o título “No Mundo dos Feitiços”, constatamos que nas descrições dos casos predomina um tom de incerteza, oscilação, indefinição ou mesmo ambigüidade no que se refere ao sentido das próprias práticas ou quanto aos valores que as orientam. Ao mesmo tempo em que se podem recolher descrições demoradas e detalhadas de receitas de feitiços, anotadas em tom bizarro, por outro lado, também se recolhem depoimentos de sua eficácia, praticamente endossados pelo cronista/repórter. Vejamos cada um dos casos:

⁵⁹ Trata-se de Magalhães Júnior, Raimundo *Vida Vertiginosa de João do Rio*, op. cit.. O estranhamento do biógrafo encontra-se manifestado na p. 36.

⁶⁰ Raimundo Magalhães Júnior efetua tal cobrança na biografia citada também na p.36.

⁶¹ *As Religiões no Rio*, op. cit, p. 58.

⁶² Idem, p.9.

Para matar, ainda há outros processos. O malandrão Bonifácio da Piedade acaba um cidadão pacato apenas com cuspo, sobejos e treze orações; João Alabá conseguirá matar a cidade com um porco, um carneiro, um bode, um galo preto, um jaboti e a roupa das criaturas, auxiliado apenas por dois negros nus com o *tessubá*, rosário, na mão, à hora da meia-noite; pipocas, braços de menino, pimenta malagueta e pés de anjo arrancados do cemitério matam em três dias [...].⁶³

Eu fui saber, aterrado, de uma conspiração política com os feiticeiros, nada mais nada menos que a morte de um passado presidente da República. A princípio achei impossível, mas os meus informantes citavam com simplicidade nomes que estiveram publicamente implicados em conspirações, homens a quem tiro o meu chapéu e aperto a mão. Era impossível a dúvida.⁶⁴

No entanto, da mesma forma, depoimentos sobre a própria falsidade das práticas também são recolhidos da boca daqueles mesmos que as efetuavam:

Alguns pretos, bebendo comigo, informavam-me que tudo era embromação para viver, e, noutro dia, tilburis paravam à porta, cavalheiros saltavam, pelo corredor estreito desfilava um resumo de nossa sociedade, desde os homens de posição às prostitutas derrancadas [...].⁶⁵

Desse modo, os resultados da investigação levam o leitor a desconfiar ao mesmo tempo em que temer, pois que a prática mobiliza “doente” de toda espécie, de todas as classes, de toda cidade, inclusive, aqueles reconhecidos como os donos do próprio feitiço. A desconfiança e, naturalmente, a incerteza ou ambigüidade quanto ao que efetivamente impera nas práticas de feitiçaria é

⁶³ “Os Novos Feitiços de Sanin”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, pp.53-60; para a citação p.58.

⁶⁴ “O Feitiço”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, pp. 34-42; para a citação p. 38.

⁶⁵ Idem, pp.41-42.

instalada pelo registro daquilo que as alimentam. Tais práticas, a despeito da eficácia que prometem, se inscrevem na lógica do mercado, da busca pela sobrevivência, da busca pelo poder, por dividendos, por dinheiro. Ao espanto do cronista quando se depara com uma espécie de tabela de preços dos feitiços, declara o seu guia Antonio: “Não se engana, V.S.. [...] Neste mundo, nem os espíritos fazem qualquer coisa sem dinheiro e sacrifício.” ⁶⁶

Se o cronista fora alertado para não se enganar com os espíritos, alguns intérpretes, todavia, se enganam com as investigações de *As Religiões no Rio*, e, em especial, com esse primeiro bloco. Estudiosos das religiosidades africanas reconhecem nessas crônicas/reportagens, por conta da abordagem de aspectos como a extorsão ou a “cavação” que se apresentam comungados com uma religiosidade que se quer independente, a existência de um traço preconceituoso ⁶⁷. No entanto, João do Rio não esconde que o encontro dessa combinação nas práticas do feitiço provoca-lhe decepção. É o que demonstra a indagação que efetua a si mesmo, buscando, inclusive, querer relativizar o que acabou por encontrar: “Que fazem esses negros mais do que fizeram todas as religiões conhecidas?” ⁶⁸.

Para que não reste dúvida quanto à superficialidade das análises de *As Religiões...* que identificam preconceito por parte do cronista para com os feitiços, ou para com os negros, vejamos como João do Rio busca dissipar qualquer possibilidade de que sua reportagem sobre a feitiçaria seja compreendida como um estudo de patologia social, sugerindo, ironicamente, que aquilo que se presta a tal tipo de estudo é muito mais a cidade ou os diferentes grupos sociais que afluem em busca de tais práticas, em vista das dores, desejos, desesperos, aflições e, fundamentalmente, ambições que apresentam:

⁶⁶ “As Iauô”. In *As Religiões...*, *op.cit.*, pp.24-33; para a citação p. 33.

⁶⁷ Luiz Felipe Baêta Neves, em artigo no *Jornal do Brasil*, em 1976, p. 7, comentando a reedição de *As Religiões no Rio*, naquele mesmo ano, pela Editora Nova Aguilar, é um exemplo notório dessa postura.

⁶⁸ “A Casa das Almas”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, pp.43- 52; para a citação p.51.

Vivi três meses no meio dos feiticeiros, cuja vida se finge desconhecer, mas que se conhece na alucinação de uma dor ou da ambição, e julgo que seria mais interessante como patologia social estudar, de preferência aos mercadores da paspalhice, os que lá vão em busca do consolo.⁶⁹

Engana-se também em relação *As Religiões...*, e, particularmente, em relação a esse bloco, uma certa historiografia de traços marcadamente românticos, que se apropria de João do Rio, em especial dessas crônicas, para endossar a existência de uma religiosidade popular que se afirma em oposição ao saber médico normatizador nos anos iniciais da República ⁷⁰. Se os feitiços descritos por João do Rio podem assim ser interpretados, vale ressaltar que das descrições que deles faz o cronista só se pode recolher a ênfase na ambigüidade predominante nessas práticas: de um lado, tentativas de independentizações de formas morais, de outro, sua sobrevivência garantida claramente a partir de uma consonância com os valores do mercado ou, nos termos próprios a João do Rio, com os do “dinheiro”, elemento fundante das relações na nova “era”.

A passagem que segue, apesar de provocativa no sentido da falsificação presente nos feitiços, quando compara “a prática dos negros” ao que se efetua também na Europa, destitui de sentido, por outro lado, o uso dessas crônicas para sustentar interpretações sobre a existência de identidades específicas a determinados grupos sociais, ou daquilo que uma certa historiografia associa ao “popular”, a partir de valores morais que lhe seriam particulares. João do Rio, nesse caso, aponta mais uma vez para as correspondências que se

⁶⁹ “O Feitiço” . In *As Religiões...*, *op. cit.*, p.35.

⁷⁰ Cf. quanto a essa apropriação das crônicas de João do Rio, Pereira, Leonardo, *As Barricadas da Saúde – Vacina e protesto popular no Rio de Janeiro da Primeira República*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002, em especial pp. 101 e 102. O argumento de Pereira é que João do Rio, ignorante do significado do culto a Obaluaié, “pai da varíola”, não percebe que o culto a tal orixá tratava-se de um meio próprio de luta das camadas populares contra o mal que se alastrava na cidade, negando, através dele, a vacinação obrigatória. Apesar do intérprete afirmar a ignorância de João do Rio quanto ao significado do culto, as crônicas de *As Religiões...* operam no trabalho como documentos comprobatórios desse culto e dessa hipótese interpretativa em relação ao mesmo.

estabelecem entre determinadas práticas, num mesmo tempo, em espaços diferentes, independentes das questões ligadas ao meio ou à raça ⁷¹:

Acabei julgando os babáloxás sábios na ciência da feitiçaria como o Papa João XXII e não via negra mina na rua sem recordar logo o bizarro saber das feiticeiras de D’Annunzio e do sr Sardou.⁷²

Os atributos – incerto, oscilante e ambíguo – que exalam dessas crônicas, no que se refere aos valores que predominam nos feitiços, podem ser ainda melhor captados por meio da figura emblemática de Antonio. Trata-se do negro, que acompanha o jornalista como seu instrutor por todos os antros onde a feitiçaria é praticada. Antonio confessa desacreditar das práticas feiticeiras, ajuizando tudo como fingimento e falsificação, no entanto, manifesta temor aos donos dos feitiços. Colabora com o jornalista/repórter no detalhamento das receitas, mas, também, no detalhamento das práticas que lhes correspondem, garantidoras não só da sobrevivência do próprio feitiço, como dos dividendos financeiros para os donos e detentores do fabuloso poder ou saber que soluciona os problemas, promove as curas, resolve os casos e satisfaz os desejos. Denuncia-os para a nota jornalística, para também ganhar o seu, mas, para fugir da implacável fúria dos feiticeiros, denuncia, também, o próprio repórter, evitando ser vítima daquilo que desacredita temendo.

Essas oscilações e inconstâncias de Antonio correspondem à ambigüidade concernente às práticas do próprio feitiço que, de um modo geral, afasta-se da religiosidade cristã, mas alinha-se, por sua vez, com os valores que orientam o próprio mercado: cada problema tem seu preço, cada feitiço o valor monetário e o sacrifício que lhe corresponde.

⁷¹ A propósito dessa persistência da noção de “meio” nas reflexões sobre o Brasil e sobre sua produção cultural, ver Bresciani, Maria Stella, “Identidades Inconclusas no Brasil do Século XX – Fundamentos de um Lugar-Comum”. In Bresciani, Stella e Naxara, Márcia, (orgs.) *Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora UNICAMP, 2001, pp. 403-429.

⁷² “O Feitiço”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, p. 38. Victorien Sardou ficara conhecido como dramaturgo, que além de produzir inúmeras peças para serem executadas por Sara Bernhardt, era também considerado médium.

Se a ambigüidade de Antônio é emblemática da ambigüidade dos donos do feitiço, ou da feitiçaria em geral, a do repórter, nessa mesma perspectiva, não é menor, pois que, ao se perceber reconhecido como aquele que está a publicar no jornal os modos do feitiço que deveriam manter-se secretos, distantes de qualquer desvendamento ou “reclamo”, abre a carteira e compra ao feitiço tanto sua vida, como a possibilidade de desvelar os segredos garantidores das curas. E, desta forma, também, o seu próprio ganha pão como repórter.

Depois de descrever, cuidadosamente, na crônica “Os novos feitiços de Sanin”⁷³, a prática de um dos maiores feiticeiros da cidade, que se recusara a princípio recebê-lo, o bloco sobre o feitiço conclui-se com uma passagem lapidar. Nessa passagem, mais emblemática que todas, pode-se ver operando em conjunto a crença numa prática autônoma de “medicina moral e física” e a certeza de que toda ela é perpassada por valores vinculados àquilo que comanda por excelência a “era” – o dinheiro. Essa comunhão expressa-se por meio da descrição dos “estados de alma” e das posturas/ações dos três personagens ao mesmo tempo - o Feiticeiro Sanin, Antônio, o guia instrutor, e o próprio cronista:

-Mas por que você, um homem tão poderoso, não me queria receber?

-Porque andam a falar de nós, porque a polícia vem aí. Fizemos outro dia até um despacho no campo de Santana com os dentes, os olhos de um carneiro, jabotis, ervas e duas orações para quem fala de nós deixar de falar.

-Mas por que um carneiro?

-Porque o carneiro morre calado. Foi o Antônio Mina quem fez o despacho e todos nós rezamos de bruços e todos nós demos para o despacho, que custou cento e oitenta e três mil reis.

⁷³ In *As Religiões...*, *op. cit.*, pp.53-60.

Então eu apanhei o meu chapéu, apertei a mão do fantasista Sanin.

-Pois fez mal, Baba, fez muito mal em dar o seu dinheiro, porque quem fala de vocês sou eu.

E como o negro aterrado abrisse a boca enorme, eu abria a carteira e o convenci de que todas as suas fantasias, arrancadas do sertão da África, não valem o prazer de as vender bem.

Dinheiro, mortes, e infâmia as bases desse templo formidável do feitiço! ⁷⁴

Se os feitiços se alimentam ou sobrevivem do segredo, do mistério e do sigilo, o protestantismo ou o novo evangelismo, ao contrário, se alimenta do “reclamo”, da propaganda. Eis aí um dos aspectos claramente enfatizados por João do Rio sobre os modos de operação do protestantismo, a justificar, inclusive, o segundo agrupamento de crônicas no volume, “O Movimento Evangélico”. Aspecto esse observado também pelo cronista como valor fundante da nova “era”, enquanto meio ou forma que atende a necessidade imperiosa de tudo e todos de se distinguirem. A esse caso ou questão é praticamente impossível não relacionar ao bloco outras duas crônicas de João do Rio sobre o “reclamo”. Crônicas que correspondem cada uma aos dois tipos diferentes de experimento de João do Rio com o gênero, crônica/diagnose e crônica/perambulação. Da primeira, trata-se de “O Reclamo Moderno” ⁷⁵, que se inclui em *Vida Vertiginosa*. Nela, podemos ver retratada a história de Franz, jovem bebedor de cerveja, contratado por uma fábrica do produto para cumprir diariamente um *script* determinado: incitar as pessoas, por meio do exemplo, a provar e se habituar com a marca de cerveja que representa. Na competição feroz entre as marcas, o rapaz/reclamo acabará por assegurar com a vida a movimentação dos negócios, a geração de empregos a muitos como ele e a tantos outros que se ocupam na própria fabricação do produto. Sina idêntica à

⁷⁴ Idem, p. 60.

⁷⁵ In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp. 69-84.

daquele seu colega, Guilherme Hopffer, que ele próprio acabava de enterrar. Diante do marcado destino do jovem/reclamo, bebedor de cerveja, reflete ou diagnostica o narrador:

Era a civilização na sua frieza, era o ‘struggle for life’ e a engrenagem mecânica da sociedade esmagando os mais fracos. Porque se dera aquela morte? Para reclamo e supremacia da companhia. Tinha ella culpa? Absolutamente nenhuma. Aceitava o que julgava útil aos interesses dos seus accionistas. Para que mais seguro fosse o pão de centenas de operários, morriam alguns utensílios com instintos perigosos.⁷⁶

Tal como disputavam os fabricantes por conta de seus produtos, usando dos jovens/reclamos para distinguir suas marcas, ou esperavam ser vistos e destacados via “reclamo” os “elegantes” de toda espécie, na coluna “Pall-Mall Rio”, também operavam os inúmeros pregadores evangélicos. Suas promessas, feitas “reclamos”, guardavam certa distinção para conquista de adeptos. Entre os batistas a “propaganda, a atração da Igreja é a música” ⁷⁷, a partir da qual se oferece a harmonia: “A música, o som que convence, a crença em harmonia” ⁷⁸. A Associação Cristã dos Moços prometia salvar os jovens dos perigos da cidade. Contra “o desvario, a luxúria, a perdição, o jogo, a ambição desmedida dos grandes centros” ⁷⁹, a Associação apresentava-se como “o segundo lar que supre as necessidades intelectuais com biblioteca, cursos, aulas, conferências; mantém a sociabilidade da juventude em salões de diversões, desenvolve-lhe o físico com ginásticas, jogos atléticos, passeios, piqueniques, e, conjuntamente, lhe faz sentir a necessidade da religião. Há nessa instituição de fonte inglesa o

⁷⁶ Idem, p. 82.

⁷⁷ “Os Batistas” In *As Religiões...*, op. cit., p.114-120, para a citação p.116.

⁷⁸ Idem, p.120.

⁷⁹ “A.C.M.”. In *As Religiões...*, op. cit., pp. 121- 128, para a citação p.122.

desejo de um equilíbrio, a vontade de criar o moço simétrico, o desenvolvimento harmonioso, num ser vivo, da inteligência, do físico, da natureza e da alma.”⁸⁰

Entre os metodistas⁸¹, a oferta ou a promessa é a própria satisfação do desejo de distinção, tão bem resumida na voz diagnóstica da crônica “O Reclamo Moderno” em *Vida Vertiginosa*, como um dos elementos fundantes da “era”: “o preciso é predominar, ultrapassar o *commum* e o *anonymo*.”⁸² e “aparecer. É a moléstia da cidade, a moléstia do mundo.”⁸³ O “reclamo” usado pelos metodistas na competição com seus irmãos evangélicos e com outras religiosidades, ou a forma de se distinguir das suas rivais, é a própria promessa de distinção a seus adeptos. Essa possibilidade de distinção se articula e se garante com sua forma organizativa enquanto religião, o que na voz do cronista aparece assim explicitado: “O mais admirável entre os metodistas é o maquinismo, o funcionamento de sua igreja.”⁸⁴ Esse maquinismo, de que fala o cronista, refere-se aos infindáveis postos administrativos que a igreja comporta, resultante numa avassaladora hierarquia, capaz de prometer a cada adepto um posto, um destaque frente a crescente massificação e homogeneização predominante na “era”:

Os metodistas têm uma grande quantidade de ministros e de oficiais de igreja, bispos, presbíteros, prêgadores em cargo e em circuito, diáconos itinerantes, presbíteros itinerantes, prêgadores supra-numerários, locais, exortadores, ecônomos, depositários...⁸⁵

Esse traço dos metodistas, por sua vez, faz lembrar a crônica, já citada, de *Vida Vertiginosa*, “As Impressões do Bororó”⁸⁶, em que o jovem índio, elevado a verdadeiro dono das terras do Brasil pelos jacobinos, sabe que para bem sê-lo

⁸⁰ Idem, p.126.

⁸¹ Em crônica intitulada “A Igreja Metodista”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, pp. 106-113.

⁸² In *Vida Vertiginosa*, *op. cit.*, p.76.

⁸³ Idem, p.77.

⁸⁴ “A Igreja Metodista”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, p.111.

⁸⁵ Idem, p.110.

⁸⁶ In *Vida Vertiginosa*, *op. cit.*, pp.237-252.

tem que conquistar uma patente, um título, um posto, um artifício que lhe permita distinguir-se ou ser reconhecido antes (ou ao mesmo tempo), como dono. De outro modo, a estratégia metodista lembra, também, os grã-finos que aparecem na coluna “Pall-Mall Rio”, ou nos contos do escritor, cada um com um título do qual mal se pode saber exatamente o que significa. Recurso usado pelo escritor até à saturação, promovendo a sátira ao modo como a maioria satisfaz a sua vontade de distinção. Em “Gente de Music-Hall” ⁸⁷, crônica que abre o volume *Cinematographo*, ao espanto do cronista diante da avalanche de títulos adotados pelos artistas dessas casas de diversão, explica o Barão Belfort:

-Que quer? É a civilização. E quase todas mais ou menos authenticas! São titulares de Byzancio, meu caro. Cosulte os programmas dos casinos e as notas dos jornalecos livres. Há princezas valacas, príncipes magyares, condessas italianas, márquezas hungaras, duquezas descendentes de Coligny, fidalgas do Papa [...], todas com um titulo que lhe doura a arte e a renda. **O Rio não seria cosmópolis se não as tivesse.** ⁸⁸ (grifos meus)

Dentre os evangélicos, o metodismo é a religião mais satirizada, não só porque oferece como atrativo os inúmeros postos e títulos numa hierarquia em cascata aos seus adeptos, mas porque combina esse elemento, ressonância dos valores fundantes da “era”, com um empenho de independentização em relação aos ditames da própria lei, ou do estado. Os metodistas são conhecidos como aqueles que realizam casamentos entre pessoas divorciadas. E, embora tal prática seja negada por seus representantes, ela também opera como matéria decisiva e constituinte de seu “reclamo”: “Há muita gente que acredita o vosso casamento uma válvula que a nós a lei não permite...” ⁸⁹, provoca o cronista.

⁸⁷ In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp. 1-10.

⁸⁸ Idem, p. 3.

⁸⁹ “A Igreja Metodista”. In *As Religiões...*, *op. cit.*, p. 112.

Ao tentar responder a tal provocação, o reverendo entrevistado lança mão de um expediente que acaba por confirmar a liberdade que a religião se autoriza em relação à lei. O livro preto da disciplina metodista ao ser lido é a própria denúncia:

Os ministros de nossa igreja serão proibidos de celebrarem os ritos do matrimônio entre pessoas divorciadas, salvo o caso de pessoas inocentes, que têm sido divorciadas pela única causa de que fala a Escritura...⁹⁰

Sobre a “única causa de que fala a Escritura” nada mais se diz, o que permite que dela se faça qualquer interpretação, possibilitando, por decorrência, o confronto com a lei.

Como dissemos, essa questão da distinção e do “reclamo” efetuado pelos evangélicos lembra ainda outra crônica sobre o “reclamo”, porém vinculada àquela forma de experimento com o gênero desenvolvido por João do Rio – a crônica/perambulação -, não relacionado diretamente há diagnose dos “sentimentos de moral” vigentes na “era”, mas à busca dos “estados de alma” inusitados que ela própria possibilita, como germes que a corroem.

A associação da prática do “reclamo” pelos novos evangélicos com “Tabuletas”⁹¹, de *A Alma Encantadora das Ruas*, se faz por oposição. Nela, pode-se ver o cronista/flâneur, no movimento de perambulação pela cidade, a observar “reclamos” necessários à concorrência de toda espécie, que, assim como possibilitam verdadeiras diagnoses⁹² da “era”, permitem, algumas delas, “fazer pensar”, pois que comportam uma “estranha filosofia”. Esses reclamos, que “fazem pensar”, operam de modo irônico, dado que neles a própria prática de “fazer reclamos” é desvelada no seu sentido: é o inusitado emergindo daquilo

⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁹¹ In *A Alma Encantadora...*, *op. cit.*, pp.55-58.

⁹² A propósito disso, o cronista declara: “hoje, na época em que o reclamo domina o asfalto, as tabuletas são como reflexos de alma, são todo um tratado de psicologia urbana.”. In *A Alma Encantadora...*, *op. cit.*, p. 55.

mesmo que é admitido como elemento integrante e fundante da “era”. Espécie de fogo-fátuo que acende espontaneamente das sepulturas e pântanos.

Em um desses “reclamos”, onde se anuncia o próprio trabalho de pintura de tabuletas, vemos a ênfase do cronista para o discernimento de um pintor em relação ao seu próprio ofício, mais que isso, em relação à matéria constituinte do “reclamo”: “Os pintores desse gênero criaram uma especialidade: são os moralistas da decadência e usam também tabuletas. Um mesmo, talvez por ter sofrido muito de cara alegre, pôs na Rua de S. Pedro este anúncio: *Fulano de Tal, Pintor de Fingimentos.*” ⁹³

Nas tabuletas de “reclamo” pode-se ter, como anota João do Rio, um “tratado de psicologia urbana”, mas também a revelação de inusitados “estados de alma”. A esses “estados”, momentos ou fragmentos de alma, o cronista associa a expressão “moralismo da decadência”. Moralismo porque promove a “correção”. E, “correção”, no caso, porque denuncia ou reconhece que tudo é máscara.

A partir disso, portanto, não se pode concordar com Luiz Felipe Baêta Neves ⁹⁴, quando comenta a edição de 1976, de *As Religiões...*, atribuindo a João do Rio preferência ou favoritismo pelos evangélicos ou pelo protestantismo. Como reconhecer favoritismo se sobre os dois primeiros blocos do volume vemos o cronista enfatizar uma operação idêntica: no primeiro, tem-se a afirmação da prática da feitiçaria como ‘medicina moral e física’, independente do cristianismo/catolicismo, mas perpassada pelos valores de mercado. No segundo, sobre os novos evangélicos, a independência em relação ao Estado e até aos ditames da lei, mas uma organização que a ele se assemelha e a competição alimentada pela propaganda. Do terceiro, o satanismo, como veremos, tem-se a independência em relação ao cristianismo/catolicismo de modo mais radical, mas a dependência, sugestão, inspiração na literatura, o maior dos artifícios.

⁹³ In *A Alma Encantadora...*, *op. cit.*, p.58.

⁹⁴ Em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de junho de 1976, p.7.

De modo claro, em *As Religiões...* podemos vislumbrar em operação conjuntamente os aspectos que definem os experimentos com o gênero crônica identificados por nós com as rubricas crônica/perambulação e crônica/diagnose: de um lado, a elucidação proposta dos valores que orientam a “era”, reverberando diagnoses que a denunciam, explicitam, satirizam na perspectiva da transmutação. De outro, a identificação do inusitado, dos germes corroedores, que obedecem ao ensejo de potencializar, na mesma perspectiva, a transmutação. Os jogos de ironia, que observamos tão freqüentes nas crônicas/perambulação, exploradas na segunda parte desse trabalho, resultam aí também da procura pelo inusitado, ora encontrando-o, ora não.

É interessante notar que se há alguma preferência demonstrada pelo cronista, ou algum destaque em relação às religiosidades abordadas no volume, isso se reserva à “As Sacerdotisas do Futuro” ⁹⁵ e à “O Culto do Mar” ⁹⁶, crônicas que integram o bloco sobre satanismo. Mas qual a razão dessa preferência?

Vale notar que, de um modo geral, esse bloco é composto intercaladamente: se, num primeiro momento, nos é apresentada uma crônica que leva à constatação e crença na existência de determinados fenômenos ligados às “forças do mal”, na seqüência, na crônica imediatamente posterior, tem-se a descrição de práticas que são compostas de modo confuso, com elementos tomados, fundamentalmente, à literatura. Ou seja, a série de crônicas obedece ao movimento de descrição de casos que não são passíveis de explicação do ponto de vista racional, e outros, onde a sua autenticidade pode ser questionada, enfatizando-se a predominância na inspiração literária, ou o “fingimento”. De um lado, por exemplo, é a efetiva possibilidade da possessão, de outro, é tudo literatura.

Vejam os a curiosa seqüência de crônicas. Em primeiro lugar, “Os Satanistas” ⁹⁷, que focaliza a situação de um médico que padece de vampirismo,

⁹⁵ In *As Religiões...*, *op. cit.*, pp. 164-173.

⁹⁶ Idem, pp. 181-187.

⁹⁷ Idem, pp. 136-144.

sofrendo abusivamente com a necessidade de sangue, satisfazendo-se em sugá-lo de carneiros, nos cerimoniais de Missa Negra. Esse mesmo médico é o guia do cronista na crônica seguinte, intitulada “A Missa Negra”⁹⁸, onde se vê o culto a satanás, comentado nos seus menores detalhes por um poeta, que reconhece toda a composição da cerimônia referida a passagens literárias, salientado-lhe, ainda, o seu significativo empobrecimento em relação às práticas antigas, como as do *sabat*. Na seqüência, empreende-se, em “Os Exorcismos”⁹⁹, a descrição das práticas de um frei católico no morro do Castelo, que um médico instrutor do cronista garante ser libertador de mulheres possuídas. O detalhamento quanto ao afluxo de pessoas a guiarem as possessas na subida de uma das ladeiras do morro, dão o tom de veracidade aos feitos do frei e, por consequência, à possessão.

Excetuam-se, dessa seqüência, as duas crônicas mencionadas acima. A primeira, “As Sacerdotisas do Futuro”, parece revelar a própria aposta do cronista nos cultos ligados ao futuro, principalmente, porque algumas das mulheres (e, vale notar que se tratam, exclusivamente, de mulheres¹⁰⁰), cartomantes, advinhas de toda ordem, pretas ou brancas, ou discernem claramente quem é aquele que as indaga ou discernem o significado daquilo que elas próprias fazem. De uma delas, a quem o cronista diz sofrer da alma, eis a resposta obtida, indicada em tons de surpresa: “O homem tem muitas almas”¹⁰¹. De outra sacerdotiza, que estudara os mais diversos cultos e práticas ligadas ao deus “Futuro”, o incansável investigador reconhece aquilo que já vislumbrara em certas tabuletas de “reclamo” – uma estranha filosofia:

Sem nós, que seria das cidades? Os senhores andam à cata do documento humano. Nós temos à mão, todos os dias, as tragédias, os dramas e as comédias de que se faz o mundo. À nossa casa vêm as

⁹⁸ Idem, pp. 145-153.

⁹⁹ Idem, pp. 154-163.

¹⁰⁰ Esse aspecto está profundamente ligado à recepção que João do Rio tem do filósofo Nietzsche que associa a “verdade” à figura da mulher. Aspecto que ainda abordaremos no esforço de deslindar as interlocuções estabelecidas pelo autor na constituição de sua leitura do tempo.

mulheres ciumentas, os que desejam a morte e os que desejam amor. Os adultérios, os crimes, os remorsos, a luxúria, as vergonhas fervilham. Nós consolamos.

Diariamente, nas casas de que tomou o número para indicá-las à polícia, encontram-se os conquistadores, os homens bem vestidos de que a polícia ignora os meios de vida; os senadores, os deputados, as pessoas notáveis, as atrizes, as *cocottes*, as senhoras casadas, os imbecis propondo coisas indecorosas e as almas dolorizadas.

Nós a todos damos o favor da ilusão... Quando morre meu pai? Meu marido abandona-me? Será minha a mulher de Sicrano? Fulana é fiel? Realiza-se o negócio? E nós aquietamos os instintos com o lenitivo do bem. ¹⁰² (grifos meus)

O culto do mar, na crônica de mesmo título, também parece ganhar certo favoritismo, mas por razões diversas daquelas relacionadas às sacerdotisas do futuro. O aspecto animista dessa religião, vinculado diretamente à dependência que os pescadores têm do mar e do bom tempo, cultuados na figura da mãe d'água e do arco-íris, aproxima-a dos paganismos antigos. De outra parte, tal culto envolve toda e qualquer comunidade de pescadores, seja de brasileiros, portugueses, italianos ou de negros; gente de toda sorte que depende da natureza e a ela presta homenagem.

Mas, afinal, o que define o reconhecimento pelo cronista da “inusitalidade” de “estados de alma”? Dado que, de um lado, temos a ênfase num culto que comporta o claro discernimento de que tudo é ilusão, oferecendo-se exatamente desse modo, apesar de seus adeptos apresentarem plena consciência disso; mantendo correspondência, ainda, com a “inusitalidade” de uma tabuleta de “reclamo”, que aborda o significado deste, considerada pelo cronista como expressão de uma estranha filosofia. E, por outro lado, o reconhecimento da “inusitalidade” de uma religiosidade que não se associa a nenhum grupo social específico, sob o ponto de vista da cor, da raça, ou nacionalidade, a não ser à

¹⁰¹ “As Sacerdotisas do Futuro”. In *As Religiões...*, *op.cit.*, p. 167.

dependência quanto aos elementos da natureza, cultuados através de símbolos – suporte das correspondências entre o céu/divino e a terra. Qual a aposta de João do Rio quanto às novas bases sobre as quais se irradia a transmutação de valores?

A fim de compreender essa tessitura, não se pode desprezar o fato de a crônica sobre o swendenborguismo ¹⁰³ aparecer entre essas duas no volume, e deixar de considerar os traços satíricos com que essa religião é aí caracterizada. Sabemos quanto os escritos de Swendenborg alimentaram a literatura romântica, e, inclusive, a de Baudelaire, com sua ênfase na importância dos símbolos, como expressão das correspondências entre o céu/divino e a terra. Mas, sabemos, também, por outro lado, como Baudelaire revirou às avessas os pressupostos afirmados por Emanuel Swendenborg ¹⁰⁴.

A antecedência de “A Nova Jerusalém”, crônica sobre o swendenguismo ¹⁰⁵ em relação à “O Culto do Mar”, tratado na sua ingenuidade e autenticidade, como prática ligada àqueles que dependem diretamente para sobrevivência da natureza, é contraposta à artificialidade, complexidade e excesso na elaboração das correspondências entre céu e terra proposta pelos swendenborguistas. Portanto, a simpatia em relação ao culto do mar é menos aposta num culto que parece fadado ao desaparecimento e mais uma das ironias do cronista que tem como alvo a religião de Swendenborg, tendo em vista que a única certeza que o cronista apresenta é que as correspondências entre céu/divino e a terra é apenas mais uma ilusão que alimenta o mundo. E, sobre essa questão da ilusão que alimenta o mundo ou se define como sua própria matéria-prima, João do Rio não deixa dúvida na conferência “Delícia de Mentir” ¹⁰⁶ :

¹⁰² Idem, pp.169-170.

¹⁰³ Intitulada “A Nova Jerusalém”. In *As Religiões...*, op. cit., pp.174-180.

¹⁰⁴ Sobre a relação entre o romantismo e o swendenborguismo, ver Balakian, Ana, *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, especialmente p.15-20.

¹⁰⁵ Vale lembrar, como já destacamos, que essa crônica foi a primeira a ser publicada na *Gazeta de Notícias*, quando João do Rio inicia a série de reportagens sobre as religiões no Rio.

¹⁰⁶ In *Psichologia Urbana*, op. cit., pp.141-182.

Ora o mundo não passa de um resultado de *gynastica psychica*, de um *phenomeno* de auto sugestão do homem. A terra tal qual a vemos é a primeira mentira, a mentira inicial. Tudo o mais é o resultado ou de ilusão ou de imaginação.¹⁰⁷

A verdade é uma necessidade de que ninguém faz uso. Não há propriamente verdade, fator positivo, há um infinito desdobrar de ilusões que no suceder das épocas temos por verdades, aliás mais ou menos relativas. [...] O mundo é uma admirável construção de interpretações apenas.¹⁰⁸

Por essa razão, para João do Rio, não há que procurar correspondências senão terrenas ou produzi-las como objeto de criação artística. Eis a lição que o escritor parece retirar de Baudelaire.

Segundo Ana Balakian ¹⁰⁹, em *As Flores do Mal*, há dois movimentos. Em primeiro lugar, uma aposta do poeta na dualidade entre céu e terra: “a apreciação da sensação terrestre é apenas significativa na medida em que ilumina a compreensão do divino.” ¹¹⁰; traço romântico, indicado pela intérprete, e implicando correspondência com os pressupostos de Swendenborg. Em segundo lugar, uma aposta em outra dualidade, “que consiste na projeção da visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo.” ¹¹¹ Aposta essa última que, posteriormente, ainda segundo a intérprete, foi recolhida e enfatizada pelos simbolistas.

Para Balakian, o poema “Correspondances” é o maior atestado da existência em Baudelaire desse duplo de duplos. Nos últimos versos, “a sinestesia que ocorre na mistura das percepções sentidas não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário,

¹⁰⁷ Idem, p. 149.

¹⁰⁸ Idem, pp 167-168.

¹⁰⁹ Balakian, Ana, *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

¹¹⁰ Idem, p. 22.

encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra; entre os perfumes e a carne de crianças, ligadas por um adjetivo que tem uma conotação tanto olfativa quanto tátil; entre os sons e as cores (não no céu mas aqui na terra) ligando o oboé e as pradarias, mais uma vez através do uso sábio de um adjetivo que é aplicável a mais de uma categoria de imagens sensuais.”

¹¹². O segredo para atingir a sinestesia “não reside na visão interior e seu contato com o divino, mas na conexão da mente (*l'esprit*) com os sentidos (*les sens*) por meio de um estímulo natural, como o incenso ou o âmbar.” ¹¹³ A poesia de Baudelaire, comunicando-se por intermédio de imagem, faz passar o conceito através de metáforas para sair transfigurado.¹¹⁴

Em “As Crianças que Matam” ¹¹⁵, crônica já citada de *Cinematographo*, na explicação efetuada por Sertório, sobre o que efetivamente a investigação ao bairro da Saúde pode promover, podemos ver essa filiação de João do Rio às correspondências entre “*l'esprit*” e “*les sens*” pensadas por Baudelaire. Sertório, o amigo que estimula a investigação, empresta as palavras de Lord Henry, o personagem de *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, para traduzi-la:

Que te parece o passeio? Estamos como Dorian Gray, partindo para o vício incofessavel.

Lord Henry dizia: ‘Curar os sentidos por meio da alma e a alma por meio dos sentidos’.¹¹⁶

Se essa dualidade de dualidades presente em Baudelaire, tal como a apresenta Balakian (o que nos parece mais bem traduzido por “tensão”) permitiu leituras diferentes do poeta, com acentos específicos, definindo veios distintos seguidos por grupos de artistas e literatos, como dualidade de dualidades ou tensão existente na sua obra, não se faz única. No que se refere

¹¹¹ Idem, p.33.

¹¹² Idem, *ibidem*.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

¹¹⁴ Idem, p. 36.

¹¹⁵ In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp. 31-39.

à postura de Baudelaire em relação à sociedade moderna e às condições que ela define para a produção artística ou para o próprio artista, podemos ver o predomínio dessa tensão, tal como bem a explicita Stella Bresciani, em “Um Poeta no Mercado” ¹¹⁷: “Baudelaire não adere, mas também não reage violentamente, à reificação da arte na sociedade de mercadorias; ele lança mão da forma poética para registrar o seu protesto.” ¹¹⁸ O que implica uma postura bastante distinta daquela encetada por seus contemporâneos, Balzac e Zola:

Baudelaire não estabelece uma relação apaziguada com sua época. As ambigüidades e as contradições apresentam-se em sua forma bruta, não resolvida. Sua obra apresenta o registro do choque psíquico vivido por homens em situações conflitantes. O desconcerto que nos surpreende – a nós, leitores de seus textos poéticos – traduz a difícil relação com conflitos não resolvidos, com imagens díspares e contraditórias, com os monstros de nós mesmos [...] ele não trabalha com o critério de realidade, nem mesmo com o de verossimilhança; foge de uma literatura sociológica; o recurso às metáforas mantém o mistério e os traços residuais da aura, assegura a tensão que exige a releitura de seus textos.¹¹⁹

Desse modo de proceder de Baudelaire, que preserva o estado de tensão do artista, ou sua condição conflitante, como forma mesma de crítica à sociedade moderna, podemos visualizar similares em relação a outras questões, em especial no que se refere à leitura do tempo como decadência, ao uso dessa noção, sua associação à experiência da democratização e massificação e à questão da distinção, sobretudo no que se refere à figura do dândi a ela relacionada.

¹¹⁶ Idem, p. 33.

¹¹⁷ Bresciani, Maria Stella, “Um Poeta no Mercado”. In *Margem*, n.2, novembro de 1993, pp.125-137.

¹¹⁸ Idem, p. 126.

¹¹⁹ Idem, p. 128.

Em “O Pintor da Vida Moderna” ¹²⁰, Baudelaire, ao comentar os desenhos de G., figura emblemática a partir da qual busca falar dos modos de representação na modernidade, vemos de imediato a negação da figura do dândi como “categoria” apropriada ao elogio que procura efetuar para a forma como o seu pintor da vida moderna sente e representa o que se lhe apresenta ao olhar:

“Eu o chamaria de bom grado dândi, e teria algumas boas razões para isso; pois a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo; **mas, por outro lado, o dândi aspira à insensibilidade**, e é por esse ângulo que G., que é dominado por uma paixão insaciável, **a de ver e de sentir**, se afasta violentamente do dandismo. [...] O dândi é entediado, ou finge sê-lo, por política ou razão de casta.” ¹²¹ (grifos meus)

Por outro lado, mesmo que o dândi, pelo intelectualismo e exercício da reflexão aspire à insensibilidade diante de um mundo tomado pelo trivialismo, ele pode, por isso mesmo, ser o herói da decadência, e, dessa forma, se distinguir numa época em que a democratização tende à massificação. Vale destacar que aquilo que está em decadência para Baudelaire, ou em agonia, é um mundo que antecede ao nivelamento encetado pela sociedade moderna ¹²²:

Mesmo que esses homens sejam chamados indiferentemente de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e de

¹²⁰ Utilizamos a edição organizada por Teixeira Coelho, em 1996, publicada pela editora Paz e Terra, sob o título *Sobre a Modernidade: O Pintor da Vida Moderna*.

¹²¹ “O Pintor da Vida Moderna”. In Charles Baudelaire, *Sobre a Modernidade: O Pintor da Vida Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp.19-20.

¹²² É importante notar que, por vezes, em “O Pintor da Vida...”, como no próprio trecho citado a seguir, no corpo do texto, vemos Baudelaire falar de sua época como época de transição. Sabemos, por outro lado, como Walter Benjamin traduz a experiência da modernidade a partir de Baudelaire, utilizando-se da figura das “passagens” como alegoria, o que indica a compreensão da modernidade como experiência de

revolta; todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade. Disso resulta, nos dândis, a atitude altiva de casta, provocante inclusive em sua frieza. O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências; [...] O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia.¹²³

De um lado, portanto, temos a fixação do dândi, que pelo intelectualismo, resultando numa figura insensível, é, de certo modo, condenado por Baudelaire; de outro, uma positivação dessa figura que, pelo apego à indumentária e à elegância física, resultante de sua avidez por distinção e por originalidade, exercita “uma espécie de culto a si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões.”¹²⁴

Mas há em Baudelaire também uma outra figura, a partir da qual o artista ou intelectual é espreitado. Trata-se do *flâneur*, desenhado por Baudelaire do

trânsito. Cf. “Paris, Capital do Século XIX”. In *Walter Benjamin* (seleção, organização e tradução de Flávio R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985, pp. 30-43.

¹²³ Baudelaire, Charles, “O Pintor da Vida Moderna”. In *Sobre a Modernidade...*, *op.cit.*, p.51.

¹²⁴ Idem, 48-49. Vale notar que “ilusões” refere-se aqui à trivialidade, ao mediano e mediocridade da vida moderna. Veremos como em João do Rio o uso constante desse termo está associado à compreensão que dele apresenta Nietzsche, ligando-se de outra forma ao “perspectivismo”, que se encontra na base da filosofia do autor de *A Gaia Ciência*.

mesmo modo, a partir do recurso à “imagem dialética” ¹²⁵, fundando-se, portanto, na tensão e traduzido enquanto tal:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é **desposar a multidão**. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito...¹²⁶ (grifos meus)

Mas o próprio *flâneur* que se inspira no inesperado e inusitado que a cidade proporciona, deixando-se por ela inocular na sua *poesis* do espaço, deve, por sua vez, sobreviver desse movimento. Como indica Walter Benjamin ¹²⁷, sua única comunhão sexual ele a realiza com uma prostituta, pois que, como ela, é vendedor e mercadoria ao mesmo tempo. O intelectual ou artista que sobrevive da venda de sua própria *poesis*, sua forma de pensar a modernidade, sucumbe ao mercado. Sua crítica é sua própria mercadoria.

Dessas “imagens dialéticas”, que mantêm os pólos em tensão, sem resolução, presidindo as configurações do dândi, do flâneur, e sobretudo a relação entre ambos, erigiu-se uma linhagem de artistas que, na sua leitura de Baudelaire, ao que parece, acentuou um dos pólos: a noção de decadência, associada à democratização tendente à massificação, e à correspondente figura do dândi como herói dessa época, pela possibilidade de distinção que ele representava, ancorada no intelectualismo e no culto de si. Trata-se de um veio que escolhe tal figura, e o significado de “escape” que ela comporta, como emblema para a figura do próprio artista.

¹²⁵ Fazemos uso aqui da expressão “imagem dialética” tal como Willi Bolle a explora para se referir às operações de Walter Benjamin no “Trabalho das Passagens”, em especial no texto de 1933, “Paris, Capital do Século XIX”. Expressão essa que traduz o movimento do crítico na sua leitura da modernidade, mas, sobretudo, no que se refere a Baudelaire, que acaba se tornando a própria alegoria do seu objeto de estudo. Cf. Bolle, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna – Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, especialmente pp.61-73.

¹²⁶ Baudelaire, Charles, “O Pintor da Vida Moderna”. In *Sobre a Modernidade...*, *op. cit.*, p.20-21.

¹²⁷ Benjamin, Walter, “Paris, Capital do Século XIX”, *op.cit.*, p. 39.

Essa linhagem de artistas que estamos sugerindo não é outra senão aquela que Balakian associou ao simbolismo, no que concerne à questão das “correspondências”, distanciando-se dos românticos. As correspondências e a produção de sinestesia a partir de experiências sensoriais aqui na terra, como forma de preservar a sensibilidade do artista, comungam, portanto, com a figura do dândi no seu empenho de distinção numa era de massificação.

No último quartel do século XIX, em especial para aqueles que associavam decadência a declínio ¹²⁸, como os simbolistas, a sociedade *fin de siècle*, apresentava-se, nos termos utilizados por Severine Jouve ¹²⁹, como uma sociedade para a qual o horizonte histórico havia se fechado sobre si mesmo, ou o futuro parecia interromper-se.

Mas vale enfatizar que, segundo indicação de Jouve, a percepção do tempo sob o signo da decadência configurava-se antes de tudo como uma atitude mental, colocando-se sobre as querelas das doutrinas e escolas, que a partir disso se embatiam quanto à prática artística e mesmo a própria figura do artista. A passagem que segue da estudiosa do decadentismo indicia esta questão:

Baudelaire, entre 1857 et 1862, avait multiplié des utilisations de ce mot [decadência], et *Les Fleurs du Mal* contenaient en germe les lignes de force de cette nouvelle sensibilité: primauté de la sensation, tentation de l'étrange et de l'horrible, recherche de l'artificiel, abandon au spleen. Edgar Poe avait déjà mis en relief la fascination du morbide et la description clinique des maladies nerveuses. De Quincey s'était attaché à montrer l'importance du revê et l'enrichissement de l'imagination par l'emploi des stupéfiants. Flaubert avais mis en avant

¹²⁸ Embora esses dois termos muitas vezes sejam usados como sinônimos, J.P. Sironneau trata de demonstrar suas diferenças. Retomaremos essa questão mais a frente. Cf. Sironneau, J. P., “Les Deux Versants, Mythologique et Socio-historique de L’Idée de Décadence”. In Equipe de Recherche Hermeneutique et Critique des Ideologies, *La Decadence – Realite, Mythe ou Ideologie?*. Actes Du Colloque (28 et 29 avril 1983. Uer de Philosophie-Sociologie – Universite des Sciences Sociales de Grenoble, 1983, pp.3-17.

¹²⁹ *Les Décadents*, *op. cit.*, cf. em especial pp.9-11.

le thème de la femme fatale et la curiosité des plaisirs raffinés. Gautier, lui, avait écrit *Mademoiselle de Maupin* et parlé de nihilisme avant Schopenhauer.¹³⁰

Avançando ainda nessa direção, vejamos como Ana Balakian, ao estabelecer um contraponto entre três tendências literárias claramente relacionadas a Baudelaire, resultantes de uma contraposição/negação à sociedade moderna, explicita a particularidade do simbolismo no que se refere à questão da produção artística e do lugar do artista. O elemento a partir do qual a intérprete efetua o contraponto é o “sonho”:

[...] o Romantismo nos dirá que o verdadeiro romântico encontrava sua perspectiva no sonho, o estágio intermediário entre este mundo e o futuro; **mas o simbolista cultivava os sonhos como o único nível vital da experiência do poeta**; e o surrealismo investigava o mundo do sonho não apenas para gozar o estado onírico mas para cultivar as possibilidades de sua mente. O mesmo culto - mas por três razões diferentes!¹³¹ (grifos meus)

Mas, o que significa exatamente “cultivar os sonhos como único nível vital da experiência do poeta”? Significa que o artista simbolista, quando compartilha da idéia de que integra uma sociedade para a qual o futuro fechou-se sobre si mesmo, opta pelo exílio social, moral, estético e intelectual desse mundo ao qual associa a industrialização, a tecnologia, a produção de massa, a “vida sem mais”, mediana e medíocre. O Castelo de Axël¹³² ou a Torre de

¹³⁰ Idem, p.13.

¹³¹ Balakian, Ana, *O Simbolismo*, op.cit., p.20

¹³² Axël é o personagem do poema de Villiers de L' Isle-Adam que vive solitariamente, exilado, num castelo no meio da Floresta Negra, do qual ninguém pode se aproximar sem o seu consentimento. Vivendo sob a sombra de um tesouro escondido por seu pai, um dia permite a entrada de um viajante, que, sem que ele saiba, tem a posse do segredo do esconderijo do tesouro. Na cripta de seus antepassados, Axël encontra o misterioso viajante, uma mulher, por quem se apaixona. Desvelado o tesouro, ambos decidem pelo suicídio, pois que a vida é algo duvidoso como “uma feira de futilidades em que nada mereça ser

Marfim, metáfora que expressa essa postura, é a proteção do artista à reificação do mundo e espaço único para a subjetividade, perseguida via artifícios, fantasias, manias privadas e quimeras absurdas confundidas com realidades¹³³, como para Des Esseintes, personagem de J.-K. Hysmans, de *Às Avestas*.

Essa recusa do mediano, do medíocre e do fácil, resultante na busca de um “escape” ou de uma forma de “dar às costas a essa sociedade”, mergulhando num mundo de artifícios e sonho, construído pela própria obra, define uma linguagem de artistas, que mantinham correspondências entre si. Conforme esclarece Ecila Grünewald¹³⁴, Villiers de L’Isle Adam, S. Mallarmé e J.-K. Huysmans preferiram a clausura no mundo mental “no castelo de Axël, onde o suicídio de Axël de Auërsperg equivale ao suicídio filosófico de Igitur mallarmaico. Mundo de fruição narcísica, sempre cambiante, onde Axël mira Igitur, Igitur contempla Axël e de onde Mallarmé envia em sua *Prosa* uma mensagem cifrada para *Des Esseintes*.”¹³⁵ Essa fuga ganhou contornos tão viscerais a ponto de Rimbaud exilar-se, efetivamente, em outro país “no qual os modernos métodos de manufatura e as modernas instituições democráticas não apresentam problemas para o artista porque ainda não chegaram lá”¹³⁶.

Mas como compreender João do Rio nesse quadro se, por um lado, sob o manto da sátira lançado contra o swenderboguismo, pode-se reconhecer uma apropriação de Baudelaire, numa perspectiva similar à efetuada pelos simbolistas quanto à questão das correspondências “entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo.”¹³⁷ E, por outro lado, reconhecer que muitas vezes o cronista está a desfechar contra os simbolistas inúmeras críticas, inclusive, por ocasião de seu discurso de posse

comprado”. Cf. Grünewald, Ecila de Azeredo, “Villiers, entre o Sonho e o Escárnio”. In Villiers de L’Isle-Adam, *A Eva Futura*, São Paulo: Edusp, 2001, pp.11-40; para a citação p. 11.

¹³³ Wilson, Edmund, *O Castelo de Axël – Estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1879 a 1930*. São Paulo: Cutrix, 9ª ed., 1993, p. 200.

¹³⁴ Grünewald, Ecila de Azeredo, “Villiers, entre o Sonho e o Escárnio”. In Villiers de L’Isle-Adam, *A Eva Futura*, São Paulo: Edusp, 2001, pp. 11-40.

¹³⁵ Idem, p.12.

¹³⁶ Wilson, Edmund, *O Castelo de Axël...., op. cit.*, p. 200.

¹³⁷ Balakian, Ana, *O Simbolismo, op. cit.*, p. 33.

na Academia Brasileira de Letras? Do primeiro movimento, lembremos aqui , por exemplo, como nas crônicas/perambulação, João do Rio dá destaque para o próprio resultado da observação como algo enformado pelo “estado de alma” daquele que observa e daquele que é observado num momento específico. E, na mesma direção, como ele conclui a crônica sobre as pequenas profissões em *Alma Encantadora...*: “A moral é uma questão de ponto de vista. Para julgar os homens basta a gente defini-los segundo os seus sucessivos estados”.¹³⁸ Do segundo movimento, lembremos como a sátira aos *snoobs* da exposição de 1908, na crônica “Os Snobs e a Exposição”¹³⁹, em *Cinematographo*, ecoa a condenação ao aspecto de fuga do mundo que fundamenta as práticas simbolistas: “Há gente que toma ether para ter a sensação de que paira no espaço, de que se desloca da terra. Eu converso com o pessoal *snoob* para ter o prazer de não estar em parte algum. Chega a ser capitoso de vasio.”¹⁴⁰

Vimos como na década de 1990 a questão da decadência, ou melhor do decadentismo, passou a ser considerada na abordagem da produção de João do Rio pelos teóricos da literatura. Todavia, vale destacar que, a partir disso, alguns intérpretes julgaram satisfatório para situar o autor nessa perspectiva alinhá-lo em relação a uma apropriação de Baudelaire, fundamentalmente, no que se refere à interpretação formulada pelo poeta de *As Flores do Mal* sobre o tempo como tempo de decadência na sua associação com a figura do dândi.

Apesar de românticos, simbolistas e surrealistas aproximarem-se tendo em vista a oposição que efetuam em relação à sociedade moderna, e os simbolistas, de modo significativo, compartilharem do imaginário decadente, a decadência para esses últimos, como já indicamos, é associada à noção de declínio.

J.P. Sironneau¹⁴¹, em estudo sobre as vertentes mitológica e histórico-sociológica da idéia de decadência, nos esclarece que o sentido próprio de

¹³⁸ In *A Alma Encantadora...*, *op. cit.*, p.28.

¹³⁹ In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp.311-319.

¹⁴⁰ Idem, p. 312.

¹⁴¹ J.P. Sironneau, em “Les Deux Versants, Mythologique et Socio-historique de L’idéé de Décadence”, já citado, ao abordar a dupla vertente da idéia de decadência – mitológica e histórico-sociológica -, enfatiza para as primeiras o seu aspecto de discurso narrativo sobre a sucessão das idades do mundo e

“decadência” relaciona-se ao estado de uma construção que começa a se desagregar e, no sentido figurado, trata-se de um encaminhamento em direção à ruína. A decadência comporta, portanto, a imagem de desabamento ou desintegração. “Declínio”, diferentemente, segundo Sironneau, indica, mais precisamente, o estado daquilo que atinge seu fim, daquilo que chega ao término de seu curso ou sua evolução. Sendo empregado também para a última fase da lua ou do cair do sol, o termo exprime a condição de todo organismo que nasce, desenvolve-se, envelhece e morre. Assim, nele reside uma clara associação com o ciclo vital. Trata-se de uma fase inelutável de tudo que é vivo. Apropriando-se de um exemplo de Littré, Sironneau ainda investe na distinção entre os dois termos: ao dizer que “o Império Romano estava em Decadência”, ele é comparado a um edifício que desaba, o que significa que ele se arruinava e tombava pouco a pouco. Por outro lado, ao se dizer “o Império Romano estava no seu declínio” significa que ele se aproximava do término de sua existência, e é comparado a um corpo que acaba de viver.

Muito embora as duas significações se interpenetrem e se reencontrem, pois todo desabamento, segundo Sironneau, é precedido de declínio, o compartilhamento entre os simbolistas de uma idéia de sociedade para a qual o futuro fechou-se sobre si mesmo, indica que a significação predominante no uso que esses fazem do conceito de decadência está associada a declínio, no

busca distinguir aí o significado dos termos decadência e declínio. No caso da vertente histórico-sociológica da decadência, Sironneau enfatiza sua qualidade de discurso que se dedica às causas da decadência de um império, de uma civilização ou cidade. Nessa direção, o estudioso demonstra que toda explicação sobre as causas da decadência concentra-se em dois tipos: causas internas e externas. Para Sironneau, o historiador, tendo dificuldade em estabelecer a priorização entre essas causas como aspecto determinante para a agonia ou desaparecimento de determinadas configurações sociais, abandonou há muito a noção de decadência como categoria interpretativa utilizável. Esse abandono implicou a definição de sua atividade como descrição de fatos ou análise de trocas. Não se fala mais em “progresso” ou “decadência”, mas em mudança. No entanto, mesmo no século XX, historiadores e filósofos como Toynbee, Demangeon e Spengler utilizaram-se dessa noção, ou de seus similares, para o estudo das civilizações. No caso de Toynbee, o termo usado é desintegração social ao invés de decadência. O. Spengler, em *Déclin de l' Occident* (1920), e A. Demangeon, em *Le Déclin de l'Europe* (1920), ao se referirem à Civilização Ocidental ou à Europa, respectivamente, utilizaram-se do termo declínio, numa concepção bastante organicista.

seu aspecto, inclusive, vinculado à imagem do ciclo vital, o que implica claramente uma postura niilista.

No entanto, talvez embebida na vertente mais mítica da idéia de decadência, podemos ver no final do século XIX, outra compreensão do conceito.

Na perspectiva mítica, o essencial na noção de decadência não é o “fim” de um tempo nele mesmo, mas a possibilidade de um novo começo. Na própria perspectiva cristã é necessário que os tempos que precedem a regeneração final e a vinda do messias sejam descritos como tempos de depravação absoluta, inversão de valores e sejam marcados pelos cataclismos e catástrofes de toda espécie. Lembremos aqui o apocalipse de São João que descreve o reino do Anti-Cristo e as calamidades que o acompanham.

Nesse sentido, vale notar também que quando Nietzsche se apropria da noção de decadência e rompe com Wagner, acusando-o de decadente e negando sua arte, ele produz o seu próprio *Anti-Cristo*¹⁴², identificando-o, em oposição à idéia cristã da vinda do messias, com o próprio empreendimento de transmutação de valores.

Mas antes de explorarmos a leitura nietzschiana da noção de decadência, fundamental para o nosso propósito com João do Rio, convém abordar a apropriação dessa noção por aquele que muito estimulou sua aceitação, concebendo-a como estilo diretamente relacionado à obra de Baudelaire. Trata-se de Paul Bourget, muitas vezes já indicado aqui.

Em Bourget, embora ainda prevaleçam imagens orgânicas na mobilização do conceito de decadência, o que remeteria, a princípio, para o emprego da noção em associação com a idéia de declínio, há, no entanto, outro elemento

¹⁴² Trata-se de um dos últimos escritos de Nietzsche, mais precisamente produzido em 1888. Conforme esclarece Rubens Rodrigues Torres Filho, tradutor dos fragmentos de obras de Nietzsche publicados na Coleção *Os Pensadores*, esse texto seria a primeira parte de um projeto intitulado *Transvaloração de Todos os Valores*. O plano da obra era o seguinte: primeiro livro, “Ensaio de uma Crítica do Cristianismo”, segundo livro, “O Espírito Livre – Crítica da Filosofia como Movimento Niilista”; terceiro livro, “O Imoralista – Crítica da mais Fatal espécie de Ignorância, a Moral” e o quarto livro, “Dionísio –

em operação nas suas formulações. Elemento esse que pressupõe a idéia de transfiguração ou transmutação do estado.

Como já vimos, em 1883, nos *Essais de Psychologie Contemporaine*, Bourget compreende o seu tempo como um período de excessiva civilização, ápice de sua realização, trazendo em suas entranhas a exaustão. Vale notar que essa imagem comporta as duas perspectivas que Sironneau esforçou-se por distinguir: a imagem de um edifício que se desintegra (a decadência) ao mesmo tempo em que a imagem de declínio, dado que o ápice da sociedade em questão compreende também o seu esgotamento, como nos modelos orgânicos, onde, necessariamente, após a fase de maturação, tem início a esclerose. Daí a formulação de Bourget de que a civilização, nesse estado de “ápice de sua realização”, gera os germes corroedores que a deterioram. Vejamos exatamente o que ele identifica com esses germes:

Pela palavra decadência, designa-se facilmente o estado de uma sociedade que produz um número por demais pequeno de indivíduos próprios para o trabalho da vida comum. Uma sociedade deve estar assimilada a um organismo. Como um organismo, com efeito, ela se converte numa federação de organismos menores, os quais se convertem também numa federação de células. O indivíduo é a célula social. Para que o organismo total funcione com energia, é necessário que os organismos menores funcionem com energia, mas com uma energia subordinada; e, para que esses organismos menores funcionem também com energia, é necessário que as células que os compõe funcionem com energia, mas com uma energia subordinada. Se a energia das células se torna independente, os organismos que compõem o organismo total cessam da mesma maneira de subordinar sua energia a energia total e a anarquia que se estabelece constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa a esta lei.

Entra em decadência logo que a vida individual se desenvolve demais sob a influência do bem estar adquirido ou da hereditariedade.¹⁴³

Desse modo, Bourget anuncia, sub-reptícia e concomitantemente, um novo tempo calcado em valores, comportamentos e formas do sentir. Ao tentar explicitar a conveniente e promissora postura a ser adotada pelo crítico da decadência (o psicólogo puro como ele o chama) e pela literatura produzida neste tempo, Bourget nos indica de modo mais claro qual é então esse elemento em operação nas suas formulações, que alimenta a possibilidade de transmutação.

Este [o psicólogo puro] considerará tal mecanismo em seus detalhes e não mais na sua ação de conjunto. Pode-se pensar que é precisamente essa independência individual que apresenta à sua curiosidade exemplares mais interessantes e 'casos' de uma singularidade mais impressionante.¹⁴⁴

Se a independência individual, resultante da desintegração do organismo (própria ao estado de decadência), se apresenta ao analista como aquilo de mais interessante que ela tem para oferecer, da mesma maneira, ao literato da decadência, as singularidades do sentir constituem a matéria-prima privilegiada de sua expressão.

O deleite e a exploração dessas singularidades definem-se, para aqueles que reconhecem na decadência o ruir de uma era, a "espera" do restabelecimento do "organismo" sob novas bases. Essa "espera", em nada estática, resume-se em promover a própria literatura e seus sujeitos criadores em encarnações dessas singularidades e individualidades desprendidas da antiga coesão. Disso resulta a

¹⁴³ "Teoria da Decadência" (trecho integrante de *Essais de Psychologie Contemporaine*, publicado originalmente em 1883). In Moretto, Fulvia M.L. (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, pp.54-55.

¹⁴⁴ Idem, p.56.

sintonia de uma literatura com o "tempo" e com o que está por vir para Bourget; disso resulta, a partir dela e nela, a irradiação e produção do diferente.

Se há distinções entre a leitura que Bourget efetua de Baudelaire, daquela efetuada pelos simbolistas, a apreensão da noção de decadência por Anatole Baju, que se intitula decadentista, destoa de ambos, mas sobretudo da leitura que Nietzsche efetua do autor de *Essais de Psychologie Contemporaine*, como veremos.

Anatole Baju, responsável pela criação da revista *Le Décadent* ¹⁴⁵, acusava os simbolistas de serem pseudodecadentes ¹⁴⁶ e enfatizava, em 1887, uma interpretação da sociedade moderna e uma associação entre literatura e essa sociedade em nome de uma produção artística bastante diferente do que Bourget vislumbrara:

A literatura decadente sintetiza o espírito de nossa época, isto é, o da elite intelectual da sociedade moderna. **Não saberíamos levar em consideração, quando se trata de Arte, a multidão, que não pensa e que só pode ser contada numericamente.** O público profundamente intelectual, o único que conta e cujos votos são uma consagração está farto de todas essas emoções artificiais, dessas excitações grosseiras, dessas convenções banais de um mundo imaginário que as últimas literaturas apresentaram para estimular os sentidos.

Está cansado de todos estes escombros românticos e naturalistas que fascinam algumas vezes mas que são impotentes para fazer desaparecer o entorpecimento do coração.

O que deseja é vida; está sedento desta vida intensa tal como foi feita pelo progresso, precisa embriagar-se dela [...]

Com a marcha vertiginosa das coisas, ele precisa gozar muito em pouco tempo. Não pode mais ler os longos romances de aventuras com descrições inacabáveis.

¹⁴⁵ Fundada em 1886.

¹⁴⁶ Cf. sobre essa querela entre Anatole Baju e os simbolistas, Jouve, Severine, *Les Décadents*, op. cit., p.15.

Que lhe importam os heróis inverossímeis? É um homem. Que lhe importam as descrições? Tem no peito um coração inerte que precisa vibrar. O que deseja é este frêmito da vida cujo contato eletriza a sua.¹⁴⁷ (grifos meus)

Vários elementos podem ser aqui indicados. Em primeiro lugar, temos a representação do artista como integrante de uma “casta” superior e seu apartamento da multidão, aspecto que mantém correspondência com o simbolismo. Todavia, em divergência com o mesmo, no que se refere à sua fuga da sociedade moderna, Baju propõe um afinamento com os próprios princípios dessa sociedade e a potencialização de aspectos que lhe são próprios. Pode-se ver, também, e mais importante, um relevo dado às novidades possibilitadas pelo progresso e a afirmação de uma literatura que deve extrair sua própria novidade da associação com esses elementos, o que revela uma distância significativa de Baju em relação a Bourget. Nesse sentido, vale lembrar aqui Leila Perrone-Moisés em *Altas Literaturas*, quando salienta como a literatura do século XIX, e em especial aquela que se desenvolveu no último quartel desse século, privilegiou, das postulações do Belo por Baudelaire (permanência e novidade), a noção de novidade ¹⁴⁸. Anatole Baju, portanto, e mesmo o futurismo, inclui-se nessa perspectiva.¹⁴⁹

Em Nietzsche o quadro é bem diverso. A demarcação, aqui, dos modos como o filósofo se apropriou da noção de decadência e se relacionou, inclusive,

¹⁴⁷ Baju, Anatole, “A Escola Decadente”. In Moretto, Fulvia M.L. (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, pp.89-112. Publicado originalmente, em 1887.

¹⁴⁸ Perrone-Moisés, *Altas Literaturas - Escolhas e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.10.

¹⁴⁹ Ivo Barroso, em texto de abertura à coletânea *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa*, explicita o sentido do “novo” em Baudelaire, permitindo uma maior compreensão da diferença com este “novo” afirmado por Baju: “Essa vida e essa obra cheias de contrastes, de poses, de simulações, de lancinantes verdades, de ignominiosos sofrimentos, de luminescentes criticismos ao lado de inadmissíveis idiossincrasias resulta no amálgama cuja decomposição elemental nos permite atestar que o gênio é uma concentração de antíteses e que é da explosão antitética que surge o esplendor no Novo. Do Novo, não no sentido banal de novidade gratuita ou passageira, mas Novo na acepção do Agora que se transformará em Eterno.” Barroso, Ivo, “

com as formulações de Bourget faz-se fundamental, pois que o autor de *Ecce Homo* cumpre uma presença decisiva na forma como João do Rio opera com o conceito.

Em *O Caso Wagner*, escrito em 1888, pode-se ver claramente a apropriação pelo filósofo das formulações de Bourget. Muito embora Nietzsche remeta à passagem dos *Essais...*, em que Bourget de modo mais direto se ocupa com a definição do estilo decadente, tal definição é extrapolada por Nietzsche para pensar toda ordem de decadência¹⁵⁰.

Para Bourget, como já indicamos, existem duas posturas frente ao estado decadencial: uma que almeja a correção do corrompido, buscando o revigoramento da ordem, por meio inclusive da eliminação de suas fissuras e de seus “germes”¹⁵¹; e outra, identificada com o psicólogo/literato crítico, que

Introdução Geral – Nota Editorial”. In *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2002, pp. 13-25; para citação p.24.

¹⁵⁰ Como já indicamos, Giacóia Júnior, Oswaldo, explora esse movimento de Nietzsche em relação à definição do estilo decadente efetuada por Bourget em *O Anticristo e o Romance Russo*. Primeira Versão, n.55. Campinas: IFCH/UNICAMP, em especial p. 6.

¹⁵¹ Quanto a essa postura em relação ao estado de decadência condenada por Bourget, ver em especial a p. 55 de “Teoria da Decadência”. In Moretto, Flávia (org.) *Os Caminhos do Decadentismo Francês*, op. cit., ou ainda a segunda parte desse trabalho (Contrastes), pp.134-135, onde melhor a explicitamos. Herman, Arthur, em *A Idéia de Decadência na História Ocidental*, explora de modo significativo algumas obras e movimentos organizados desde o último quartel do século XIX referentes a essa postura. Segundo o autor, o Conde de Gobineau, em seu *Ensaio sobre a Desigualdade da Raça Humana*, alimentou em grande parte essa perspectiva com a tese de que a miscigenação racial era responsável pela vida decadente. Para Gobineau, conforme a raça ariana (dominante) diluía seu sangue em relações com raças inferiores, sua prole perdia completamente a capacidade de controlar os acontecimentos. Nesse sentido, o quadro decadencial poderia ser percebido pelo sábio observador da civilização, mas nada poderia ser feito. As idéias de Gobineau tocaram sensivelmente Wagner e um grupo de artistas e intelectuais à sua volta, em especial Ludwig Schemann, que buscou definir o pessimismo racial de Gobineau em termos culturais e nacionais, contrariando o declarado pessimismo do conde. Os neogobinianos, julgando ser a cultura alemã o último remanescente dos primitivos povos arianos indo-germânicos, supunham que a Alemanha, sozinha, iria se opor à desintegração cultural, social e racial da Europa. Membros do círculo de Bayreuth, os neogobinianos ainda identificavam as óperas de Wagner como autênticas recriações dos mitos arianos e afirmavam o festival anual realizado em Bayreuth como um momento especial em que os alemães-arianos “podiam participar de ‘seus mistérios primordiais’, redescobrir as origens de sua *Kultur* e restaurar a saúde espiritual.” Cf. Herman, Arthur, *A Idéia de Decadência na História Ocidental*, Rio de Janeiro: Record, 1999, especialmente pp.62-81; para a citação p.78. A par desse percurso seguido pelas formulações de Gobineau, pode-se ver, por volta do final do século XIX, outro veio de debate sobre as mesmas questões. Debate esse alimentado em grande medida pelas teses de Lombroso. Para Lombroso a vida moderna promove a degeneração física e moral. A publicação, em 1892, de *Entartung* (Degeneração), pelo médico e jornalista húngaro Max Nordau, será decisiva nesse processo. Para Nordau, “os degenerados nem sempre são criminosos, prostitutas [...] lunáticos; com freqüência são autores e

implica a submersão no próprio estado e o perscrutamento de suas formas estranhas ou independentes, prefigurando aí a possibilidade de uma configuração sob novas bases. Ao enfatizar e recomendar a segunda postura, Bourget, por decorrência, apresenta o estado decadencial em sua positividade.

Em *O Caso Wagner*, a apropriação efetuada por Nietzsche da caracterização do estado talhada por Bourget, sobretudo no seu aspecto de “a vida não mais habitar o todo”¹⁵² e o todo já não ser um todo, reverte-se no uso da nomenclatura “decadente” como forma de combate à produção artística de Wagner e à filosofia de Schopenhauer, numa associação da perspectiva de ambos ao romantismo.

Se Bourget, de um lado, aponta para o trabalho do literato/psicólogo de perscrutamento das formas que se independentizam do todo, Nietzsche acresce a essa perspectiva o combate ao processo decadencial, bem como às figuras – artistas, intelectuais e obras – que o expressam em maior monta, com vistas a sua superação. Vejamos, nesse sentido, como Nietzsche explicita essa sua postura de combate à decadência:

artistas.’ ”. Figuras como Baudelaire, Wilde, Nietzsche, além dos artistas impressionistas e Wagner, eram vítimas de “estados mentais subjetivos” doentios. A vida ativa e o trabalho físico configuravam-se, para o médico, os únicos elementos que poderiam dissipar a degeneração moral de que esses artistas e atores eram a expressão mais acabada. Cf a propósito de Max Nordau, Herman, Arthur, *A Idéia de Decadência na História Ocidental*, *op.cit.*, especialmente pp.135-141; para a citação p.135. Os eugenistas examinaram a questão considerando como o potencial biológico do homem devia ser alterado de forma a que ele pudesse viver e prosperar na sociedade moderna. Conforme ainda esclarece Arthur Hermann, a eugenia e o “populismo muscular” de Nordau, transformou aristocratas como Oscar Wilde em degenerados latentes: “seres humanos criados para a indolência, com vários distúrbios nervosos e de gosto estéticos decadentes.” (p.144). Na década de 1920, os eugenistas não operando mais com o conceito de **decadência**, porém com o de **crise**, orientavam-se no sentido de eliminar os elementos em desarranjo com o “organismo”. João do Rio fora vítima desse tipo de discurso, através do trabalho de I. de L. Neves-Manta, intitulado *A Individualidade e a Obra Mental de João do Rio em Face da Psiquiatria*. Tratado de Pathologia e Esthetica Brasileira por I. de L. Neves-Manta, v.I. Rio de Janeiro: Imprensa Médica, 1928. Esse tratado buscou explicar e denunciar os escritos do autor, sobretudo os contos, como morbígenos, ou seja, capazes de adoecer o leitor. A análise da obra Neves-Manta, e suas decorrências para a recepção posterior da produção de João do Rio, podem ser encontradas em minha dissertação de mestrado, intitulada *João do Rio e/ou Paulo Barreto: A Construção de uma Imagem*, já citada, em especial nas pp. 238-260.

¹⁵² Nietzsche, F. *O Caso Wagner: Um Problema para Músicos. Nietzsche Contra Wagner: Dossiê de um Psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.23.

Que exige o filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se 'atemporal'. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz um filho de seu tempo. Muito bem! Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: mas eu compreendi isso, e me defendi. O filósofo em mim se defendeu.

O que me ocupou mais profundamente foi o problema da *décadence* – para isso tive razões. “Bem e Mal” é apenas uma variante desse problema. Tendo uma vista treinada para os sinais de declínio, compreende-se também a moral – compreendemos o que se oculta sob os seus mais sagrados nomes e fórmulas de valor: a vida *empobrecida*, a vontade de fim, o grande cansaço. A moral *nega* a vida...Para uma tarefa assim, era-me necessária uma disciplina própria – tomar partido contra tudo doente em mim, incluindo Wagner, incluindo Schopenhauer, incluindo os modernos sentimentos de ‘humanidade’.¹⁵³

Mas, atentemos: o combate ao processo decadencial proposto por Nietzsche não se aproxima ou se identifica com aquela primeira postura frente ao estado de decadência, em contraposição à do literato/psicólogo crítico descrita por Bourget ¹⁵⁴. Trata-se, todavia, de um outro movimento que não ignora ou despreza a decadência, que não ignora ou despreza Wagner, mas que concebe o processo como algo que precisa ser auscultado pelo filósofo/médico/psicólogo:

Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar *a quem*, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo. Outros poderão passar sem Wagner; mas o filósofo não pode ignorá-lo.

¹⁵³ Idem, pp. 9-10.

¹⁵⁴ Indicativo dessa distinção é a revista que começou a circular entre os wagnerianos, intitulada *Folhas de Bayreuth*, que se fundava em um programa de pagermanismo, ancorado nas idéias de Gobineau sobre a desigualdade das raças. Essa orientação da revista não tinha absolutamente nada a ver com o projeto original do qual Nietzsche participara e se desligara. Essa informação é fornecida por Marton, Scarlet. *Nietzsche*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 39.

Ele tem de ser a má consciência do seu tempo – para isso, precisa ter a sua melhor ciência. Mas onde encontraria ele um guia mais experimentado no labirinto da alma moderna, um mais eloqüente perito da alma? Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde seu bem nem seu mal, desprende todo pudor.¹⁵⁵

Mediante essa questão, temos que nos indagar que “organismo” ou “configuração” encontra-se, efetivamente, em processo decadencial para Nietzsche? A oposição clara que Nietzsche manifesta em *A Origem da Tragédia Grega* a Sócrates, chamando-o também de decadente, anuncia o que está em questão nesse sentido para o filósofo. Segundo Mário Vieira de Mello, Sócrates foi, para Nietzsche, um decadente, pois se aliou às forças que violentavam um passado glorioso¹⁵⁶. Passado glorioso, ainda segundo o intérprete, dado que presidido por uma consciência pessimista do mundo, já que os gregos da época trágica pressentiam a realidade terrível de um mundo sem sentido:

Dionísio era o deus que lhes dava uma medida exata do mundo em que viviam, era o deus que os punha em contato com a realidade terrível desse mundo, realidade perigosa, destrutiva, mas irrecusável. Apolo, entretanto, era o deus que os salvava através do sonho das belas formas e aparências.¹⁵⁷.

Mas por que Sócrates decadente é, para Nietzsche, um aliado das forças que violentavam esse passado? Porque Sócrates constituiu uma nova humanidade sobre forças que pressupunham o desenvolvimento exacerbado do

¹⁵⁵ Nietzsche, F. *O Caso Wagner*, op. cit., p. 10.

¹⁵⁶ In *Nietzsche: O Sócrates de Nossos Tempos*. São Paulo: Edusp, 1993, p.144. A tese do autor é que Nietzsche ao chamar Sócrates de decadente e condená-lo por figurar como aquele que contribuía com a destruição de uma organização antiga baseada na consciência do trágico da vida, ao mesmo tempo nele se espelha, pois que Sócrates fora capaz de preservar certos valores antigos sobre outras formas de modo afirmativo. Sendo assim, apesar de negar Sócrates, Nietzsche nele se inspira, para atribuir-se, como o próprio título da obra propõe, o papel de Sócrates de nossos tempos.

¹⁵⁷ Mello, Mário Vieira de, *Nietzsche: O Sócrates de Nossos Tempos*, op. cit., p.174.

instinto do conhecimento, subordinando todos os outros. Uma humanidade que, nas palavras de Roberto Machado, se fundou sobre a hipertrofia do lógico, implicando uma atropia dos instintos fundamentais ¹⁵⁸.

A oposição de Nietzsche a Sócrates relaciona-se àquilo que efetivamente organizou toda a tradição ocidental: a crença numa verdade efetiva. Eis então as referências básicas, erigidas a partir de Sócrates, que fundamentam uma humanidade, uma configuração, que atingia, então, no século XIX, o seu *maximun* de desagregação.

Se volvermos novamente a atenção sobre a utilização do termo decadente para os românticos, Wagner e Schopenhauer, temos que indagar: o que está precisamente em questão quando Nietzsche assim os nomeia, já que, antes de *O Caso Wagner*, tanto o músico quanto o filósofo foram significativamente apropriados e enaltecidos pelo autor de *A Origem da Tragédia Grega*? O que Nietzsche identifica nos românticos de modo geral, e em Wagner e Schopenhauer em particular, que precisa ser combatido, já que ele próprio, também se autodenomina decadente, é um “certo” pessimismo, ou nos seus próprios termos, um “certo” niilismo.

Mas não eram os gregos trágicos tão aclamados por Nietzsche como pessimistas, a extrair dessa postura diante do mundo, exatamente o “glorioso” passado que Sócrates ajudou a destruir? Sem dúvida. No entanto, o pessimismo ou o niilismo que os românticos, Wagner e Schopenhauer apresentam é definido por Nietzsche como um pessimismo mitigado, diverso do pessimismo da Grécia trágica, que implicava a consciência da falta de sentido no mundo, porém a decorrente afirmação de um sentido admitido enquanto invenção.

Mas o que efetivamente é o niilismo para Nietzsche? O niilismo para o filósofo, conforme esclarece Oswaldo Giacobina Júnior, é a lógica do processo decadencial ¹⁵⁹. É a vontade de nada, na medida em que o todo entra em estado

¹⁵⁸ Machado, Roberto, *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999, p.43.

¹⁵⁹ Essa relação existente entre niilismo e decadência é abordada por Giacobina Júnior, Oswaldo, em *O Anticristo e O Romance Russo*, op. cit., p.7 e em *Labirintos da Alma - Nietzsche e a Auto-supressão da Moral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, pp.19-34.

de ruína. Num estado em que o todo está em ruína, ou que o todo se encontra num processo ultra-avançado de decadência, o que floresce é a certeza de que o mundo não comporta nenhum sentido intrínseco. Essa certeza definiu no século XIX, e em especial em Schopenhauer, a postura de quem “se deixa vencer pelo peso da sua própria descoberta e termina criando para si o mesmo tipo de ilusão que havia criado o cristianismo ao inventar um sentido para a vida.” ¹⁶⁰.

Conforme esclarece Scarlet Marton, Nietzsche, em um texto de 1887, intitulado “O Niilismo Europeu”, denuncia que tanto a Schopenhauer quanto ao niilismo europeu de modo geral faltam a radicalidade da crítica niilista: “o niilista constata no mundo uma ausência de sentido e conclui ser inútil tentar criá-lo, mas não questiona a necessidade de crer num sentido; ele continua transitando na esfera dos valores que critica.” ¹⁶¹

Vejamos como opera o cristão quando se depara com a falta de sentido intrínseco no mundo:

O homem do ressentimento traveste sua impotência em bondade, a baixeza temerosa em humildade, a submissão aos que odeia em obediência, a covardia em paciência, o não poder vingar-se em não querer vingar-se e até perdoar, sua própria miséria em aprendizagem para a beatitude, o desejo de represália em triunfo da justiça divina sobre os ímpios. O reino de Deus aparece como produto do ódio e da vingança dos fracos. Incapaz de enfrentar o que o cerca, o homem do ressentimento inventa, para seu consolo, o outro mundo.¹⁶²

Para explicar o que se processa com Wagner na mesma perspectiva, Nietzsche o contrapôs a Bizet, indicando que após o encontro do primeiro com Schopenhauer, o compositor se envergonha do otimismo que o havia alimentado, expresso, por exemplo, em o *Anel*, no ataque desrespeitoso às velhas divindades, e aos ídolos da velha moral, na ênfase à emancipação da mulher, por meio do

¹⁶⁰ Mello, Mário Vieira de, *Nietzsche: O Sócrates de Nossos Tempos*, op. cit., p.160

¹⁶¹ Marton, Scarlet, *Nietzsche*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 76.

sacramento do amor livre de Siegfried e Brunilda. Para Nietzsche, após Schopenhauer, Wagner passa a se ocupar com a redenção de seus personagens. Desse modo, o filósofo da *décadence* (Schopenhauer) revelou o artista da *décadence* a si mesmo:

Mas vocês não me ouvem? Preferem o *problema* de Wagner ao de Bizet? Também eu não o subestimo, ele tem seu fascínio. O problema da redenção é sem dúvida um problema respeitável. Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção. Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido: ora o homenzinho, ora uma senhorita – este é o problema *dele*. – E como varia ricamente seu *leitmotiv*! Que digressões raras e profundas! Quem, senão Wagner, nos ensinaria que a inocência redime de preferência pecadores interessantes? (O caso de *Tannhäuser*) Ou que mesmo o judeu errante é redimido, torna-se *sedentário*, quando se casa? (No *Navio Fantasma*.) Ou que velhas mulheres depravadas preferem ser redimidas por jovens castos? (O Caso de *Kundry*.) Ou que donzelas bonitas preferem a redenção por um cavaleiro que seja wagneriano? (O caso dos *Mestres cantores*.) Ou que também mulheres casadas gostam de ser redimidas por um cavaleiro? (O caso de Isolda.) Ou que o ‘velho Deus’ depois de haver se comprometido moralmente em todo sentido é finalmente redimido por um livre-pensador e moralista? (Caso do *Ane*)¹⁶³

Mas o que é exatamente esse niilismo mitigado que se deixa vencer pelo peso da própria descoberta da falta de sentido intrínseco no mundo e acaba formulando um sentido para a vida nos termos como efetuou o cristianismo ou mesmo a arte wagneriana? Ao tentar explicitar seu sentido, Mário Vieira de Mello também nos conduz à compreensão do niilismo oposto apregoado por Nietzsche:

¹⁶² Idem, pp.78.

¹⁶³ Nietzsche, F. *O Caso Wagner, op. cit.*, p. 14.

Nietzsche aceita o fato de que a falta de sentido no mundo deva conduzir ao pessimismo – mas não a um pessimismo de resignação, não a um pessimismo de fraqueza e de derrota. [...] A falta de sentido do mundo, ao invés de provocar desfalecimento e desânimo, deveria, ao contrário, estimular ainda mais a energia e a coragem de quem teve a força de encarar a verdade – deveria suscitar não um pessimismo de derrota e de fraqueza, mas um pessimismo de força e coragem. [...] A experiência com Wagner, na sua estrutura esquemática, se resume assim numa confrontação entre um pessimismo de força e um pessimismo de fraqueza, tal como a experiência com Schopenhauer. Depois da ruptura com Wagner, Nietzsche se aplica com uma profundidade verdadeiramente abismal a definir, no contexto da experiência de colocar sob suspeita os valores mais consagrados e veneráveis, sua concepção de um pessimismo de força e coragem.¹⁶⁴

Se Sócrates, para Nietzsche é, por um lado, aquele que se aliou às forças que destruíram um passado grandioso, é, também, um “mágico capaz de transformar essas forças subversivas em algo afirmativo”¹⁶⁵, ou seja, constituir uma nova humanidade. Em Wagner e Schopenhauer, Nietzsche não pode ver a mesma força. Como vimos, o niilismo que orienta a ambos é um niilismo mitigado associado a forças reativas e não ativas, à apatia e fraqueza que conduzem à conclusão de que é inútil tentar criar sentido ou à preocupação com a redenção, tal como em Wagner.

Vale enfatizar que se há em Nietzsche, como já indicamos, uma recusa a Sócrates, em relação àquilo que efetivamente organizou a tradição ocidental - a crença na verdade efetiva -, esta recusa não recai sobre a vontade criativa que o impulsionou.

Sendo assim, cabe indagar: o que é a verdade para Nietzsche? A verdade para Nietzsche é uma ilusão como qualquer outra, que se sustenta na negação

¹⁶⁴ Mello, Mário Vieira de, *Nietzsche: O Sócrates de Nossos Tempos*, op. cit., p. 160.

¹⁶⁵ Idem, p.144.

de sua própria natureza de ilusão. A fim de esclarecer melhor essa questão no pensamento nietzschiano, recorramos mais uma vez a Scarlet Marton:

A partir do momento em que se institui a vida gregária, aparece a necessidade de fixar uma designação obrigatória e uniforme das coisas. Surge assim a idéia de ‘verdade’! é mentiroso quem não se submete à convenção estabelecida pelo grupo; é verdadeiro quem se conforma em mentir gregariamente. A verdade não está nas coisas, como se acredita; ela não passa de ‘um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.¹⁶⁶

Na base da crença na verdade reside a crença na existência de um “eu”, que corresponderia, na perspectiva cristã, à alma. É, ainda, a estudiosa do filósofo, que também esclarece essa importante conexão no seu pensamento:

Quando digo: ‘eu penso’ entendo ter a posse de meu pensamento. Sou eu quem o produz; portanto, é minha propriedade. Mas essa é apenas uma interpretação do processo de pensar. Supor a existência de um ‘eu’ como causa do pensamento é proceder por recortes. Isola-se uma fração do fluxo vital contínuo, dá-se a ela um caráter de fixidez e estabilidade e passa-se a chamá-la de ‘eu’ . A idéia de ‘eu’ fixo e estável origina-se de uma superstição religiosa: a existência de uma alma indivisível e eterna. Mas por que não se teria uma alma múltipla ou mortal? O indivíduo que se acredita possuidor de uma alma

¹⁶⁶ Marton, Scarlet, *Nietzsche, op.cit.*, p.27.

indivisível e eterna ou se percebe como um ‘eu’ fixo e estável em muito contribui para a vida gregária.¹⁶⁷

Mas o indivíduo que se percebe com múltiplas almas, ou a partir de seus vários “estados de alma”, não cumpre papel adequado para vida gregária, ou papel adequado em benefício da moral. Para a humanidade instituída por Sócrates, incapaz de crer “num sentido, num valor que não tenha suas raízes no Ser, na objetividade do mundo”¹⁶⁸, quando se depara com o fato do sentido estar apenas no “estado de alma” e não nas coisas ou no mundo, reconhece que este sentido objetivo não existe. Colocado diante disso, esse homem é tomado de pessimismo e abandona-se à ausência de futuro. Eis Schopenhauer interpretado por Nietzsche, eis os simbolistas presos ao Castelo de Axël. Mas, sendo tão terrível viver num mundo sem sentido, eis Wagner buscando a redenção para seus personagens; eis o cristianismo, inventado o seu consolo - o outro mundo; eis, também, o homem de ciência, “que a si mesmo opõe um outro: o pesquisador, que pretende comportar-se de maneira impessoal, desinteressada e neutra diante do mundo, para chegar a abordá-lo com objetividade.”¹⁶⁹ Eis, ainda, a nosso ver, o futurismo e mesmo Bajú, ao enfatizarem a busca da novidade, enquanto algo gratuito ou passageiro, já que alinhada ao frêmito proporcionado pela idéia de progresso:

Toda arte, toda filosofia, pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisiaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mesmo mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. À dupla

¹⁶⁷ Idem, p.53.

¹⁶⁸ Mello, Mário Vieira, *Nietzsche: O Sócrates de Nossos Tempos*, op. cit., 174.

¹⁶⁹ Marton, Scarlet, *Nietzsche*, op. cit., p.78.

necessidade desses últimos responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos, a eles responderam (respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para mencionar os dois mais famosos e pronunciados românticos que foram então *mal compreendidos* por mim – aliás *não* em prejuízo deles, como pode me ser concedido de maneira justa.¹⁷⁰

Diferentemente disso, Nietzsche reconhecendo o seu tempo como de decadência, no qual vigora a experiência trágica da consciência de um mundo sem sentido intrínseco, onde o todo não é mais um todo, e compreendendo-se também um decadente, julga-se tal como Sócrates capaz de superar sua decadência. Impõe-se a tarefa de filósofo/médico/psicólogo, capaz de avaliar as forças em ação e incitá-las. O critério para avaliá-las dever ser a própria vida:

As forças podem ser ativas ou reativas; as ativas contribuem para o florescimento da vida e as reativas, para a sua degenerescência. Ao filósofo cabe tomar o acontecimento, a coisa, a palavra, como sintoma de manifestação das forças, revelar a qualidade dessas forças que se apoderam da linguagem, da história e do mundo, diagnosticar se são ativas ou reativas. As oposições dos valores: bem/mal, verdade/erro, normalidade/patologia, caem por terra e, ainda mais, cessam de existir as dualidades: homem/ mundo, sujeito/objeto, corpo/espírito. Tudo é perpassado por forças.¹⁷¹

Para Nietzsche, então, negar o sentido do mundo, como diz Vieira de Mello, é destruir as raízes ontológicas do valor¹⁷², admitindo que tudo depende da perspectiva que se adota. Se o conhecimento, ou aquilo que dele se desdobra – a

¹⁷⁰ Nietzsche, F. *A Gaia Ciência*, Livro V, aforismo 370. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp.272-273.

¹⁷¹ Marton, Scarlet, *Nietzsche, op. cit.*, p.81.

¹⁷² Mello, Mário Vieira de, *Nietzsche: O Sócrates de Nossos Tempos, op. cit.*, p.174.

verdade – é também uma ilusão, a única relação possível entre o homem e o mundo é a partir da estética ¹⁷³.

Conforme esclarece Oswaldo Giacóia Júnior, para Nietzsche o pior erro da história da filosofia foi “ ‘a invenção por Platão de um espírito puro e de um bem em si’ . Erro que coincide com a *instauratio* do modo tipicamente metafísico de pensar, ou seja, a partilha e a oposição entre forma inteligível e matéria sensível, entre essência e aparência, verdade e falsidade, original e cópia, eterno e efêmero, ser e vir a ser, espírito (alma) e corpo.” ¹⁷⁴ . Essa perspectiva dualista é responsável pela “idéia do Bem (ou de Deus, em termos cristãos) essencialmente vinculada às idéias de Verdade e de Beleza.” ¹⁷⁵

Gerada desse modo, a verdade não pode estar atrelada à “indigência do parecer subjetivo, à inconstância do meu e do teu, que condena a opinião e o conhecimento fundado nos simulacros sensíveis aos descaminhos da imaginação delirante. [...] a Verdade tem a propriedade da universalidade, da necessidade e da objetividade – de ambos fica excluída a distorção subjetiva, escrava da particularidade dos interesses, das inclinações e dos apetites.” ¹⁷⁶

Se para Nietzsche a verdade como ultrapassamento do simulacro e desvelamento das essências, foi posta de “cabeça para baixo” pelo platonismo, “então o avesso da verdade platônica consistirá precisamente na valorização positiva da aparência, dos véus, do disfarce, da sedução, das paixões, do corpo e do desejo [...]” ¹⁷⁷

¹⁷³ Ronald Hayman explora as proximidades e distâncias entre o filósofo e o esteta Oscar Wilde: “O estilo de Nietzsche, como Thomas Mann apontou, poderia por vezes confundir-se com o de Oscar Wilde. Tanto um quanto o outro poderia ter escrito: ‘Não passa de parvo quem não julga pelas aparências’. Nietzsche, o autor dessa frase, também disse: ‘É apenas enquanto *fenômeno estético* que a existência e o mundo permanentemente *se justificam*.’ Esta orientação para o estético deu-lhe algo em comum com Wilde, mas, de acordo com um apontamento de 1888, escrito pouco antes do colapso de Nietzsche na insanidade, ‘para o filósofo, dizer ‘o bom e o belo são o mesmo’ é infâmia; se ele então acrescenta ‘também o verdadeiro’, tem de ser rechaçado. A verdade é ameaçadora. Possuímos a *arte*, para não *perecer com a verdade*.’ Aqui, só se poderia traduzir as duas últimas sentenças na língua de Wilde.” Hayman, Ronald, *Nietzsche*. Coleção Grandes Filósofos. São Paulo: Editora da UNESP, 2000 pp.10-11.

¹⁷⁴ Giacóia Júnior, Oswaldo, “Nietzsche, Perspectivismo, Genealogia, Transvaloração” . In *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, agosto de 2000, p.47.

¹⁷⁵ Idem, p. 47.

¹⁷⁶ Idem, p.49.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*.

A metáfora mobilizada por Nietzsche para a verdade é a mulher, já que não se pode conquistá-la, já que ela estaria sempre no inverso do que procuram os dogmáticos. Sendo assim, não é possível um conhecimento desvinculado de condicionamentos subjetivos; o conteúdo valorativo é determinado pelo ângulo perspectivo.¹⁷⁸ Nesse sentido, tudo é interpretação, tanto o conhecimento como a produção artística. Ambos são *poiesis*, formas distintas dessa mas ainda assim de criação humana¹⁷⁹.

Contra Wagner, a partir do momento em que o músico se deparou com o pessimismo de Schopenhauer, contra o niilismo mitigado dos românticos e dos europeus, a arte, para Nietzsche tem que ser tônica. Ela não pode efetuar-se tal como a formulou Wagner, promovendo a resignação, e fundando-se nos atributos da brutalidade, artificialidade e inocência:

Precisamente porque nada é mais moderno do que esse adoecimento geral, essa tardeza e superexcitação do mecanismo nervoso, Wagner é o *artista moderno par excellence*, o Cagliostro da modernidade. Em sua arte se encontra, misturado da maneira mais sedutora, aquilo de que o mundo hoje tem mais necessidade – os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento *brutal*, o *artificial* e o *inocente* (idiota).

Wagner é uma grande corrupção para a música. Ele percebeu nela um meio para excitar nervos cansados [...]. Não é pouco seu talento na arte de aguilhoar os totalmente exaustos, de chamar à vida os semimortos. Ele é o mestre do passe hipnótico [...]. O *sucesso* de Wagner – seu sucesso junto aos nervos, e em consequência junto às mulheres – transformou o mundo dos músicos ambiciosos em seguidores da sua arte oculta. [...] Hoje se faz dinheiro apenas com música doente, nossos grandes teatros vivem de Wagner.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁹ Idem, p.50.

¹⁸⁰ Nietzsche, F. *O Caso Wagner*, op. cit., pp. 19-20.

Para Nietzsche, se não há sentido implícito no mundo é preciso inventá-lo, mantendo a aguda consciência de sua condição de invenção ou forja, num movimento que remete para aquilo que ele chamou de niilismo ativo. Para tanto, fazem-se necessários homens distintos, capazes de espreitar as forças em ação na decadência e incitar as ativas que possibilitam a transvaloração.

No comentário efetuado por Nestor Victor, no último ano do século XIX, sobre a literatura produzida no Brasil e no Mundo, a despeito de certa divergência em relação à compreensão que Nietzsche apresenta dos românticos, vemos, na sua caracterização do papel que se reservava à geração que sucedeu o romantismo, a mesma expectativa nutrida por Nietzsche ¹⁸¹ :

Ninguém há hoje conhecido que se sinta o verdadeiro predestinado da Hora que o mundo atravessa. Ela é imensa, é preciso ser-se incomensurável para dignamente presidi-la.

Os românticos vieram tirar os últimos corolários da civilização cristã, por um lado, e por outro principalmente derruir os preconceitos fundamentais que dela restavam. Daí por uma parte o desordenado de sua exibição, mas por outra, como estavam de boa fé, de consciência tranqüila, a normalidade da frase, a clareza e o persuasivo da exposição. Êstes de hoje vêem que o que é necessário é organizar; mas sentem que essa obra importa em nada menos que no início de uma nova civilização.

Os românticos traziam o ar alvoroçado, mas pouco preocupadiço dos que vêm tomar parte num epílogo. Tinham ao menos a ventura fútil que inspirava a idéia de que não havia demorar o desfecho. Os de hoje sentem as arcadas do peito partirem-se, como as de um Atlas, sufocados sob o peso de um novo mundo. ¹⁸²

¹⁸¹ A recepção de Nietzsche no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, parece-nos bastante negligenciada pelos estudiosos que se dedicam à produção cultural do período. Muito da singularidade que nele observamos pode ser explicada tanto pela busca de interlocução com o filósofo quanto pelo impacto da leitura efetuada do autor de *Ecce Homo*.

De modo bastante intrigante, João do Rio revela suas adesões ao perspectivismo nietzschiano. A ironia como elemento basilar da constituição de suas crônicas-perambulações, destituindo de certezas o que se dá a ver, são exemplares nesse sentido. No entanto, essa adesão do escritor ao perspectivismo é, por vezes, revelada de modo muito direto, como é o caso da crônica “A Pintura das Ruas”¹⁸³. Na descrição das formas como o Pão de Açúcar é representado pictoricamente, temos uma amostra clara de quanto esse ponto da filosofia de Nietzsche é mobilizado pelo autor de *A Alma Encantadora*.

Após uma longa incursão por diversos lugares espreitando o que a pintura barata imprime da cidade, o cronista destaca aquelas que representam a Guanabara, a praia de Icarai e a variedade com que o pão de Açúcar é expresso, concluindo:

Por essas pinturas é que se vê quanto o ‘ponto de vista’ influi. Há o Pão de Açúcar redondo como uma bola, no Estácio; há o Pão de Açúcar do feitio de uma valise no Andaraí; e encontras o mesmo Pão, comprido e fino, em São Cristóvão.¹⁸⁴

No volume *Cinematographo*, há uma série de crônicas que se revelam experimentos do cronista na mesma direção. Trata-se de um conjunto que aborda a exposição de 1908, em comemoração ao centenário da abertura dos portos de 1808. Nesse conjunto, a adesão ao perspectivismo nietzschiano não é declarada como na passagem anterior, mas é orientadora da confecção da própria série de crônicas. Em relação ao espetáculo do progresso e da modernização proposto pela exposição, João do Rio mobiliza várias vozes. Cada crônica lança foco sobre um tipo específico de discurso ou “estado” suscitado pelo espetáculo. Desse modo, podemos ver, por meio de uma correspondência alegórica entre a figura de um gênio infantil (um menino prodígio que se

¹⁸² “Os Novos”, In *Obra Crítica de Nestor Victor*, vol I. Coleção de Língua Portuguesa Moderna. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Brasília: MEC, 1969, p.288. Texto originalmente datado de 1899.

¹⁸³ “A Pintura das Ruas”. In *A Alma Encantadora...*, *op. cit.*, pp. 51-54.

¹⁸⁴ Idem, p. 52.

apresenta na exposição tocando piano aos três anos de idade) e o país, um discurso que afirma o Brasil na sua condição de nação nova, precoce e prodigiosa ¹⁸⁵. A crônica seguinte focaliza o discurso que reconhece na exposição uma oportunidade para que o Brasil se torne conhecido para seu próprio povo ¹⁸⁶. Em “O Milagre da Mocidade” ¹⁸⁷, diante do “mostruário colossal” de Brasil, é a vez do patriotismo fundado na consciência da própria força da pátria, contra outro, o jacobino, caracterizado como histérico, que se alimenta da agressão ao estrangeiro ¹⁸⁸. A contraposição entre civilização/urbanidade/artificialidade e natureza/autenticidade emerge na crônica “Os Animais da Exposição” ¹⁸⁹. Na crônica seguinte, aparecem os *snoobs* da exposição, no seu discurso representativo do querer ser mais civilizado do que já se é ¹⁹⁰. Em “O Pavilhão de Portugal na Exposição” é a vez do discurso que glorifica a presença portuguesa na exposição e sua participação na formação do país ¹⁹¹. O exibicionismo, princípio definidor do próprio evento, é tematizado por meio da obra salesiana de civilização dos bororós, que faz os índios marcarem presença no espetáculo com sua banda de música e prodigiosos discursos. Segundo a voz diagnóstica que aí predomina, o caso da exposição dos bororós é um “atestado d’óbito da deplorável idéia exibicionista” ¹⁹². Em “O Bairrismo” ¹⁹³, pode-se ouvir a voz do paulista que se sente o maior responsável pelo espetáculo de desenvolvimento exibido na Exposição. O personagem, ao mesmo tempo em que condena o Rio de

¹⁸⁵ “O Clou da Exposição”. In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp. 267-274.

¹⁸⁶ “Quando o Brasileiro descobrirá o Brasil?”. In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp.275- 283.

¹⁸⁷ “O Milagre da Mocidade”. In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp. 285-291.

¹⁸⁸ Vale destacar dois aspectos importantes em relação a essa crônica. Em primeiro lugar, o fato desse patriotismo, no final da crônica, evoluir para aquilo que fora condenado no princípio dela - o “pedantismo consciente”. Em segundo lugar, o comentário curioso efetuado, também, no final da crônica, indicando a tematização do próprio narrador quanto ao fato de que tal discurso resulta de um “estado” suscitado pelo momento: “E patriota, eu, o frívolo, o sceptico, diante do oceano, que os aryas consideravam o laboratório da vida, louvei mais uma vez, com o horror de envelhecer, a obra portentosa desse punhado de cérebros e de energias assombrosas que realizavam, na terra de Santa Cruz – o milagre da mocidade...” (p. 291).

¹⁸⁹ “Os Animaes da Exposição”. In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp. 301-309.

¹⁹⁰ “Os Snoobs e a Exposição”. In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp.311-319.

¹⁹¹ “O Pavilhão de Portugal na Exposição”. In *Cinematographo*, *op.cit.*, 341-348.

¹⁹² “Impressões Bororós”. In *Cinematographo*, *op.cit.*, pp. 349-355; para a citação p.352.

¹⁹³ “O Bairrismo”. In *Cinematographo*, *op.cit.*,pp. 365-372.

Janeiro por ser uma “cidade de desembarque, transito de todas as raças” ¹⁹⁴, louva a competição estabelecida entre os estados e cidades como dínamo do progresso. Por fim, a crônica “As infelizes meninas da Exposição” ¹⁹⁵ oferece a tematização da própria possibilidade de se ter uma “opinião”, ao enfatizar ironicamente que ela só se faz possível se as coisas forem apreendidas em bloco, pois quando o foco sobre o detalhe se impõe, não é mais possível generalizar.

Para que conclusão remete esse quadro? Esse quadro e essa série de crônicas, em especial, revelam o quão mais complexo é o processo de produção de João do Rio, e quanto o reconhecimento da intenção autoral nas vozes do dândi, em especial do Barão Belfort, como apostam alguns intérpretes ¹⁹⁶, é problemático, pois implica, necessariamente, para sustento de tal argumentação o apartamento de um leque de escritos que a contradizem.

Como caleidoscópio, como um cinematógrafo ou como o movimento do seu operador, essas crônicas explicam-se como o resultado de diferentes tomadas, deslocadas de momento em momento para direções diferentes ¹⁹⁷. O sentido para o quadro encontra-se na própria coleção de perspectivas. Ou melhor, a coleção ou a sua montagem contém o próprio sentido, dado que o propósito é provocar a consciência de que tudo é interpretação, e de que a verdade não passa de ilusão. Não há verdade acima de todas as perspectivas, pois que as várias tomadas resultam do “romance da vida do operador” do cinematógrafo, como deixa claro o próprio cronista no início do volume:

A historia fez-se, o facto subsiste, o operador gosou em compô-lo e talvez outros tivessem reparado. E como nem o Destino, autor dos principaes quadros da vida não tem pretensão, como o operador também não se imagina um ser excepcional, e os que lá estão a assistir ao perpassar das fitas não se julgam na obrigação de julgar ver coisas

¹⁹⁴ Idem, p. 370.

¹⁹⁵ “As Infelizes Meninas da Exposição”. In *Cinematographo, op. cit.*, pp. 357-363.

¹⁹⁶ Em especial, Levin, Orna Messer, *Figurações do Dândi, op.cit.*.

importantes para dar a sua opinião definitiva – d’essa despretenção geral nasce o grande panorama da vida, fixado pela illusão, que é a única verdade resistente no mundo subsolar.¹⁹⁸

A chronica evoluiu para o cinematographia. Era reflexão e commentario, o reverso d’esse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era photographia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematographica – um cinematographo de letras, **o romance da vida do operador no labirinto dos factos, da vida alheia e da fantasia** [...] ¹⁹⁹ [grifos meus]

Para explorar o significado da obra e as conexões existentes entre os escritos de João do Rio, há que se reconhecer sua condição de experimentação em relação a uma dada questão – a decadência. Nesse sentido, é fundamental manter no horizonte a apropriação que o escritor fez dessa noção. Movimento esse somente possível de ser captado se considerarmos os rastros de leitura do escritor, se considerarmos os seus interlocutores e a recepção que deles efetua

²⁰⁰.

¹⁹⁷ Vale destacar que ora determinado discurso aparece na voz do narrador e é explorado na sua condição de “estado de alma”, especificamente suscitado por um elemento ou outro; ora na voz de um outro personagem numa conversa estabelecida numa roda.

¹⁹⁸ *Cinematographo, op.cit.*, p.VI-VII.

¹⁹⁹ Idem, p. X.

²⁰⁰ Nesse sentido, vale a pena compreender um pouco o percurso de leitura de João do Rio. Percurso esse que pode ser, de certo modo, resgatado pelas edições das obras que compõem a sua biblioteca, bem como pelas indicações (as datas) de quando a leitura dessas obras foi efetuada. Os psicólogos experimentais foram lidos por João do Rio nos últimos anos de século XIX. Paul Bourget foi lido antes de 1900, pelo menos naquilo que fora mais significativo para a apropriação da noção de decadência pelo escritor-jornalista. F. Nietzsche foi lido em boa parte nos primeiros anos de 1900, dado que as edições das obras do filósofo constantes no acervo datam desse período. Trata-se da primeira edição das obras completas do filósofo na França, quando de sua organização por sua irmã Elizabeth Föster. Há no acervo de João do Rio (em duplicata) dois volumes de *Ecce Homo*. Num desses exemplares constam inúmeras anotações de leitura. Jean Lorrain foi lido, também, ao longo de toda a primeira década do século XX. As edições de suas obras constantes no acervo datam na sua maioria dos primeiros cinco anos dessa década.

Nessa direção, temos que enfatizar: há em João do Rio uma adesão clara ao perspectivismo nietzschiano, pois que para o escritor não há sentido intrínseco no mundo e a verdade, como para o autor de *A Gaia Ciência*, é mulher. Vejamos a intrigante inquietação que preside a organização de um volume inteiramente dedicado à mulher e a seus espelhos - os homens -, que sobre ela projeta suas expectativas, desejos e vontades:

É que afinal odiando-a, amando-a, calumniando-a, negando-a e ridicularizando-a, julgando-a portadora de todos os bens ou de todos os defeitos, nós, de Homero o biographo de Helena, aos professores de phisio-psychologia continuamos sem conseguir comprehendel-a, pela simples razão de que só o nosso egoísmo a reflecte. Até agora para a mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ella quer conhecer-se, ella deseja ser explicada, ella procura o desvendamento do seu mysterio. Cada espelho diz exclusivamente a verdade do próprio egoísmo. Entre ella e o espelho há a teimosia implacavel do espelho refletindo a imagem que quer fazer della. Antes de se mirar nos aços polidos, a mulher encontra nos olhos de cada homem espelhos côncavos, convexos, planos – que deformam, enfeiam ou reflectem os transitórios gestos de sua alma.²⁰¹

Se o dândi guarda, na sua própria definição, uma certa postura de rejeição em relação a um tempo compreendido como decadência, atribuindo a si a figura daquele que se coloca acima ou fora do próprio tempo pelos atributos da reflexão, dela apartando a sensibilidade, não nos parece que é essa figura que mais cala em João do Rio, como emblema a partir do qual ele concebe o artista; nem tampouco a noção de decadência tal como compartilhada pelos simbolistas, o que corresponde a um niilismo mitigado. Ela elabora-se a partir das formulações de Bourget, com os traços que apontam para as possibilidades da

²⁰¹ *A Mulher e os Espelhos*. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, s/d, (embora não conste no volume a data de edição, sabemos que sua publicação efetuou-se em 1918), para a citação pp.10-11.

transmutação, tendo em vista a figura do literato/psicólogo, definido como crítico da decadência, e a partir da leitura nietzschiana de Bourget, no seu aspecto de combate ao próprio estado de decadência pela afirmação do niilismo ativo.

Se os simbolistas comungaram do imaginário decadente, e escolheram o escape ou o exílio como a única forma de preservação da sensibilidade humana nas formas artísticas, o artista em João do Rio não se contenta em permanecer na torre de marfim, ele sai às ruas, se faz jornalista e repórter, não se esquivava da aventura que a própria condição de repórter lhe propicia. Combina sua presença no mercado com a aventura, ou dedica-se à aventura a partir do próprio mercado, e, nessa combinação, garante sua sobrevivência ao mesmo tempo em que o alimento para sua escrita.

Diferentemente do personagem Gustav Aschenbach, na novela *Morte em Veneza* ²⁰² de Thomas Mann, que tem que escolher entre a aventura e a certeza de um lugar da identidade, encontrando a morte ao entregar-se à primeira, João do Rio parece querer caminhar no “fio da navalha”, combinar a aventura, como suspensão do lugar da identidade, àquilo que, efetivamente, é sua forma de sobrevivência: o jornalismo ou a reportagem, ou ambos com a literatura, pois que os primeiros são igualmente seu modo de efetuar a segunda. Eis, na saída para aventura possibilitada pela cidade, ou na saída para a cidade que é a própria aventura, o contraponto do escritor ao “escape” apregoado pelos simbolistas.

O jornalismo de João do Rio, ou sua condição de repórter, foi visualizado por muitos intérpretes como contraditório com sua condição de artista. Julga-se que o João do Rio contista busca vingar-se da condição de repórter que, apressadamente, tem que produzir crônicas para o jornal ²⁰³. No entanto, essa interpretação se vê refutada quando compreendemos que nos contos de João do

²⁰² Mann, Thomas, *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed., 2000 [originalmente lançada em 1912]

²⁰³ Para Raúl Antelo, em especial, esse embate entre o artista e o repórter/cronista em João do Rio aparece esboçado na voz do personagem Godofredo de Alencar. In *O Dândi e a Especulação*, op. cit., especificamente p. 39.

Rio encontra-se a estetização dos “estados de alma” garimpados nas crônicas/perambulação ou dos “sentimentos de moral” que orientam a “era”, esboçados nas crônicas/diagnoses.

A figura do *flâneur*, no corte baudelairiano, é o que predomina em João do Rio. E, nesse sentido, é impossível não lembrar aqui as caracterizações que o cronista faz de Godofredo de Alencar em relação ao Barão Belfort, sendo o primeiro aquele que “sente refletindo” e o segundo aquele que “vê sentir os outros e reflete”, e sua clara correspondência com a superação que Nietzsche propõe da separação entre reflexão e paixão. Nesse sentido, dizia o filósofo: “O servidor de Dionísio deve estar em estado e embriaguez e ao mesmo tempo permanecer postado atrás de si como um observador. Não é a alternância entre lucidez e embriaguez, mas em sua simultaneidade que se encontra o estado estético dionísico.”²⁰⁴

Muito embora o Barão Belfort apareça com frequência nos contos de João do Rio, sobretudo naqueles que integram o volume *Dentro da Noite*, longe de se reconhecer, aí, na voz do dândi, a intenção autoral, reconhecemos muito mais a exploração do escritor de uma das tentativas de distinção numa “era” de nivelamento, porém não a única. Seus escritos e as conexões que eles apresentam nos permitem afirmar que a procura de João do Rio é muito maior que a aquela almejada pelo dândi; ela não se satisfaz com a “compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo”²⁰⁵, conquistada a partir da insensibilidade e resultante em tédio desse mundo.

Se o artista modernista também desperta do sonho no castelo de Axël e o substitui pelas teorias freudianas do inconsciente, antes, porém, em João do Rio, que também recusa o castelo, não é Freud e a categoria do inconsciente que nele cala, mas outra categoria que articula todo o seu fazer, já tão insistentemente apontada – “estado de alma”.

Mas afinal que categoria é essa identificada com os germes corroedores da civilização no seu auge de expressão, responsável pelo movimento do cronista

²⁰⁴ Citado por Machado, Roberto, *Nietzsche e a Verdade*, op. cit., p. 24.

pelas ruas, pela multidão, atrás de closes e de registros os mais diversos que a possam indiciar.

A resposta a essa questão, ou à parte dela, inicia-se pela seguinte assertiva: trata-se de uma categoria que se desdobra de uma rivalidade travada entre a literatura e a psicologia experimental emergente no último quartel do século XIX. Rivalização em que termos? Se a literatura e as ciências sociais embateram-se, durante a segunda metade do século XIX, pelo direito de ser a “*doutrina da vida apropriada à sociedade industrial*” ²⁰⁶, como afirma Wolf Lepenies, em *As Três Culturas*, no final desse mesmo século, não é mais com as ciências sociais que a literatura duela. Trata-se agora de um duelo com a psicologia pela capacidade de indicar os movimentos que indiciam a dissolução dessa civilização.

No que se refere a essa vertente da psicologia, cabem algumas indicações, já que a noção de “estado de alma” parece, em um de seus aspectos, organizar-se como contraponto a essa perspectiva de conhecimento psicológico.

A Psicologia Experimental, sobretudo na França, no último quartel do século XIX, buscava encontrar, por meio dos experimentos em laboratórios, as correspondências entre estados de consciência ou estados psíquicos e o corpo (cérebro). Tratava-se de um momento decisivo na história desse campo de saber, que remontando a Wilhelm Wundt ²⁰⁷, busca definitivamente apartar dele o conceito de “alma”. Como afirma Michel Foucault ²⁰⁸, a psicologia querendo-se conhecimento positivo apoiava-se, nesse momento, em dois postulados filosóficos: “que a verdade do homem está exaurida em seu ser natural, e que o caminho de todo o conhecimento científico deve passar pela

²⁰⁵ Baudelaire, Charles, “O Pintor da Vida Moderna”. In *Sobre a Modernidade...*, op. cit., p.20.

²⁰⁶ Lepenies, Wolf, *As Três Culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 1996, p.11.

²⁰⁷ Seu principal trabalho foi traduzido para o francês em 1886, sob o título *Éléments de Psychologie Physique*. De W. Wundt, encontra-se no acervo de João do Rio, *Hypnotisme et Suggestion – Étude Critique*. Paris: Felix Alcan, 1893.

²⁰⁸ Foucault, Michel, “A Psicologia de 1859 a 1950”. In Foucault, Michel, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, pp.133-151.

determinação de relações quantitativas, pela construção de hipóteses e pela verificação experimental.”²⁰⁹

Théodule Ribot, H. Beaunis e Alfred Binet²¹⁰ formaram uma tríade importante nesse processo, aplicando a determinados “estados subjetivos” uma grade montada a partir de investigações em laboratórios, compreendendo tais estados como distúrbios de comportamento (da atenção, da observação, da vontade, da memória, etc.). Nos termos de Paul Fouquié²¹¹ essa psicologia assim se define:

A Psicologia empírica ou experimental é uma disciplina fundada na experiência e circunscrita aos dados da experiência; é uma ciência de fatos, a ciência dos fatos psíquicos. Contrariamente, a Psicologia racional ou Psicologia metafísica tem por objetivo o princípio espiritual a que se recorre para explicar esses fatos; é a ciência da alma. A Psicologia experimental, assim compreendida, é, portanto, uma Psicologia sem alma, no sentido de considerar como estranho a seu domínio o problema da existência e da natureza de um princípio de pensamento irreduzível à matéria a que chamamos de alma ou espírito. [...] Neste caso, diz-se empírico um conhecimento obtido sem método científico; experimental, um conhecimento adquirido segundo método análogo ao do físico que procede a experiências precisas em seu laboratório. A psicologia experimental, assim entendida, sem se limitar a experiências de laboratório, utiliza-as e busca introduzir, na observação interior, tudo quanto esta pode comportar do rigor empregado na experimentação física.²¹²

²⁰⁹ Idem, p. 133.

²¹⁰ Há um expressivo número de obras dos psicólogos experimentais na biblioteca de João do Rio. Como as datas de edição dessas obras, em grande parte, remontam à década de 1880, é possível supor que tais obras compunham a biblioteca do pai de João do Rio, Alfredo Coelho Barreto, positivista e professor de matemática do colégio D. Pedro II. Sobre esses autores, vale destacar que H. Beaunis e Alfred Binet fundaram a *Revue L'Année Psychologique*, importante periódico que notificava os resultados das pesquisas do âmbito dessa vertente.

²¹¹ Fouquié, Paul, *A Psicologia Contemporânea*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 3ª ed., 1969.

²¹² Idem, p.23.

Vale ressaltar que, ainda segundo Fouquié, se é na Alemanha, com Wilhelm Wundt (1832-1920) que se encontram os começos do movimento experimentalista na psicologia, todavia o autor de *Éléments de Psychologie Physiologique* não rejeita a antiga psicologia. O que ele procura é acrescentar-lhe um “ponto de vista fisiológico, apenas como determinação mais precisa” ²¹³. É antes por seu caráter experimental que por seu caráter fisiológico que Wundt opõe sua psicologia à psicologia antiga. No entanto, em muitos promotores desse movimento na França, e de modo particular em Alfred Ribot, o termo “psicologia experimental” é tomado, sobretudo, na acepção de psicologia sem alma.

Podemos ver em João do Rio - o literato concebido como psicólogo, crítico da decadência, espreitador das formas inusitadas de vida - um movimento que cumpre uma direção bastante diversa dessa que associa fenômenos psíquicos a aspectos físicos. João do Rio, ao apropriar-se do filósofo Henri Bergson, para quem “não se pode concluir paralelismo das duas séries psicológica e fisiológica” ²¹⁴, repõe o conceito de alma, muito embora seja para desdobrá-lo em outro - “estado de alma” -, com o qual efetivamente opera. Vale destacar que essa reposição em João do Rio da noção de alma não implica, como veremos, a operação com a dualidade que a noção comporta, como essência

²¹³ Idem, p.24.

²¹⁴ No acervo de João do Rio encontram-se duas obras de Henri Bergson: *Essai sur La Signification du Comique*. Paris, Felix Alcan Éditeur, 1913, com anotações de leitura; muito embora não tenha sido possível confirmar se tais anotações eram de fato do escritor. Um certo padrão de anotações de leitura de João do Rio foi confirmado durante a pesquisa, e nessa obra, especificamente, ele não se atualiza. *Matière e Mémoire – Essai sur Reation du Corps à l’Espirít*. Paris: Felix Alcan, 10ª ed., 1912, onde se inclui a citação recortada por nós, embora integrante do acervo original do autor, constante nos antigos fichários, desapareceu, junto com aproximadamente outras 30 obras. Tratou-se da não observação do acordo efetuado pela mãe de João do Rio e o Real Gabinete Português de Leitura, quando da doação da biblioteca do escritor à instituição de que os volumes integrantes do acervo ficassem agrupados e não se dispersassem pelo acervo geral da biblioteca do Gabinete. Independente dessa questão, Bergson é muitas vezes citado em suas crônicas, como já o apontamos, no caso da crônica “Hora do Circo”, no *Pall-Mall Rio*. Para a citação: Bergson, H., *Matéria e Memória – Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1999, p.5.

versus aparência. Muito ao contrário, “estado de alma” rompe exatamente com essa dualidade ²¹⁵.

A retomada por João do Rio da noção de alma implica uma tentativa de negar o empenho da psicologia experimental em associar os estados psíquicos a estados físicos. Associação essa que, necessariamente, compreende os distúrbios de comportamento a partir de um padrão de normalidade do organismo, no que concerne aos atos de observação, ao funcionamento da memória e, principalmente, ao exercício da vontade.

A noção de “estado de alma”, tal como aparece em João do Rio, sugere uma operação com a idéia de que a conduta ou os atos efetuados pelo indivíduo não se definem como exteriorização de uma natureza íntima, como manifestação de um ser interior, mas que se dão por aquilo que é na sua pura exterioridade, sujeitos a inúmeros estímulos. Trata-se de fragmentos, manifestações de um *ethos* em dissolução, dos quais se irradiam, fugidamente, indicativos para outras possibilidades ²¹⁶. A noção de “alma”, pensada do ponto de vista individual, supõe, obviamente, o inverso: a existência de um duplo. Recolhida na suas fontes cristãs, a alma é o correlato do sujeito cartesiano, quer entendido como sujeito psicológico, ou “como um *Ego* transcendental, garantido ontologicamente pela *propriedade* do seu pensamento, sujeito idêntico a si mesmo, fonte de saber “ ²¹⁷, tal como a denunciara Nietzsche. Essa

²¹⁵ O enfrentamento dessa questão por João do Rio pode ser ilustrado pela seguinte passagem na crônica “Impressões Bororós”, em *Cinematographo*, *op.cit.* pp. 349- 355. Vejamos a provocação efetuada pelo cronista quando ele próprio usa a noção de alma, para se referir à sua sensação diante do exibicionismo do padre salesiano com os índios que ele civilizara: “ Logo às primeiras notícias de que um padre inexoravelmente civilizador domesticára meia dúzia de guryrs bravios ensinado-os a tocar bombardão e flautim – **a minha alma, se é que temos alma, confrangeu-se.**” (grifos meus), (p.349). Logo em seguida podemos ver o cronista tratando da mesma questão e usando a noção de “estado de alma” sem maiores constrangimentos: “Que infinita inconsciência, que obtusidade bem satisfeita da vida póde imaginar uma obra de bondade formar no sertão de Matto-Grosso um regimento de bororós para vir exhibil-os na praça publica [...]? Que **estado de alma** incapaz de comprehender a vida póde julgar mérito nessa deslavada passeiata de burlantim nomade a passear a sua companhia de fenomenos?” (grifos meus), (p.350).

²¹⁶ Vale destacar que a compreensão dessa questão em João do Rio valeu-se muito do estudo de Jean Galard sobre a questão das condutas, apresentado no volume *A Beleza do Gesto – Uma Estética das Condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

²¹⁷ Gusmão, Manuel, “Anonimato ou Alterização?”. In Revista *Semear*, Rio de Janeiro, n.4, 2000, pp.263-279; para a citação p. 269.

conexão efetuada por João do Rio com o autor de *Gaia Ciência* pode ser atestada na conferência “A Delícia de Mentir” ²¹⁸, em *Psichologia Urbana*.

Mentir sempre, sistematicamente, é a única maneira de ser indispensável. **De ser indispensável e de conservar intacta e inatacável a ilusão de uma personalidade própria.** ²¹⁹ (grifos meus)

[...] Nietzsche diz: - Tudo que a humanidade fez de sério até agora não é mesmo realidade: são quimeras, mais verdadeiramente mentiras.²²⁰

A partir da noção de “estado de alma” é possível visualizar uma contravenção em João do Rio: a suposição de uma outra moral não mais fundada na compreensão das condutas como exteriorização de uma natureza íntima, ou referida a uma origem substancial, mas apenas por aquilo que ela é na sua pura exterioridade: uma forma produtora de um sentido ²²¹. Existem “inumeráveis saúdes do corpo” ²²², dizia Nietzsche.

Desse modo podemos então compreender que o literato/psicólogo João do Rio faça da cidade/metrópole e dos seus veios – a rua – o laboratório maior desses “estados de alma”.

Mas o que significa o recorrente uso por João do Rio de termos como “nevrose”, “vício”, “tara”, “neurasthenia”, “nevrálgicos”, etc.? Para alguns intérpretes ²²³, a utilização de tais termos, por parte do autor de *Dentro da Noite*, evidencia uma estreita associação de sua produção com uma vertente do campo psicológico identificada como psicopatologia ²²⁴. É difícil discernir claramente a que se referem esses intérpretes quando fazem uso dessa

²¹⁸ “Delícia de Mentir”. In *Psichologia Urbana*, op. cit., pp. 141-182.

²¹⁹ Idem, p.169.

²²⁰ Idem, p.181.

²²¹ Mais uma vez, o estudo de Galard, Jean, *A Beleza do Gesto – Uma Estética das Condutas*, já citado, orientou-nos no reconhecimento dessas questões decisivas na produção de João do Rio.

²²² Citado por Marton, Scarlet, *Nietzsche*, op.cit., p.103.

²²³ Dentre eles Levin, Orna Messer, *Figurações do Dândi*, op. cit..

nomenclatura. Todavia, vale a pena explicitar melhor os argumentos dos quais eles se valem nessa direção. Para tais intérpretes, tanto naturalistas quanto decadentistas lançaram mão de leituras médico-científicas (nomeadas então como psicopatologias), divergindo apenas no motivo. Os primeiros as usavam para explicar o desvio do quadro de normalidade por influência do meio. Os segundos buscavam, nos desvios de normalidade, inspiração para a novidade estética.

Essa interpretação, do uso efetuado pelos decadentes de leituras médico-científicas para a inspiração estética, talvez seja cabível para uma determinada perspectiva decadentista, como, por exemplo, aquela encetada por Antole Baju, já por nós explicitada, quando exploramos a complexidade da apropriação da noção de decadência no final do século XIX. Todavia, essa associação não nos parece pertinente no caso de João do Rio, pelo menos não desse modo. Por que não o seria? Em primeiro lugar, porque não é enquanto psicopatologia, ou distúrbios mentais definidos a partir de um padrão de normalidade que João do Rio focaliza determinados estados. E, em segundo lugar, cabe ressaltar que há imprecisão em relação à própria terminologia adotada pela maioria dos intérpretes para se referir às interfaces ou aos liames da literatura decadente com o saber médico-científico nesse âmbito. Já vimos, ao problematizarmos a relação da obra de João do Rio com a psicologia experimental, que esta última opera com a noção de “comportamento”. O uso de termos como “nevrose”, “vício”, “tara”, “neurasthenia” está ligado muito mais a um saber sobre o “nervoso”, que mantém relações com a psiquiatria do século XIX, remontando a Lombroso, quanto à tese de que o homem moderno se degenerava física e moralmente. Isto se articula com a defesa efetuada por Max Nordau de que o submetimento do homem moderno ao excesso de estímulos torna-o doente dos nervos, em especial artistas e intelectuais.

²²⁴ Idem, p.32.

Marcos Guedes Veneu, em artigo intitulado “O Flâneur e a Vertigem – Metrópole e Subjetividade na Obra de João do Rio” ²²⁵, parece mais certo ao comentar o uso excessivo efetuado por João do Rio desses termos. O intérprete é um dos poucos que reconhece, nesse uso, uma apropriação do saber médico-psiquiátrico como um expediente para aprofundar o impacto, nos leitores, das descrições de certos “estados”, ou mesmo como estratégia de “contagiá-los” com os mesmos.

O conto que integra o volume *As Mulheres e os Espelhos*, intitulado “D. Joaquina” ²²⁶ é exemplar desse movimento. Em foco está a prática de prostituição de uma velha senhora, encontrada pelo narrador e um amigo, obcecado pelo olhar psicológico, que tenta “adivinhar” as motivações que levavam a senhora, próxima aos setenta anos, a praticar tais atos. A figura fora encontrada pela primeira vez nas imediações da rua Clapp, a mesma rua onde, na crônica sobre os tatuadores ²²⁷, o cronista iniciava o seu escrutínio do significado da prática da tatuagem no “século XX”. De imediato, remissão dentro da própria obra, do conto para a crônica, reforçando a tese de que a crônica/perambulação ou a crônica/diagnose é experimento que posteriormente é reaproveitado sob outro gênero – o conto –, como forma de potenciação do propósito de transmutação de valores orientadora do trabalho com a escrita. Por outro lado, alusão, mais uma vez, ao fato de estar em questão o escrutínio de uma cidade naquilo que ela apresenta de práticas, valores, estados, ou inusitados “estados de alma” num tempo.

Desconfiado das suposições de seu amigo que posa de psicólogo, desdobrando explicações coroadas de terminologias relacionadas ao saber sobre o “nervoso”, tentando antecipar o que efetivamente mobilizava a velha senhora “envergonhada do vício” ²²⁸, o narrador, a princípio, aguarda inesperadas revelações. No entanto, cedendo ao contágio da obsessão de seu amigo com

²²⁵ In *Estudos Históricos*, vol.3, n.6, 1990, pp.229-243.

²²⁶ “D. Joaquina”. In *A Mulher e os Espelhos*, op. cit., pp. 27-40.

²²⁷ “Os Tatuadores”. In *A Alma Encantadora...*, op. cit., pp.29-34.

²²⁸ “D. Joaquina”. In *A Mulher e os Espelhos*, op. cit., p.34.

pose de psicólogo, o narrador, tendo em vista os rapazes jovens que se aproximam da velha madrugada adentro, supõe que se trata do caso de uma mulher idosa que tem o “vício” de satisfazer a “perversão” de moços jovens de explorar/zombar da velhice.

Contrariando toda a expectativa criada, o conto termina por revelar que os jovens que se aproximam da velha são seus filhos. Eles vêm pedir a benção no fim de sua jornada de trabalho. Jornada essa, todavia, que alimenta os caprichos e prazeres dos mesmos.

O diálogo travado entre D. Joaquina e Cidalia, também prostituta, acaba por fornecer a explicação para o que efetivamente ocorria com a velha senhora e para o que de fato a motivava para aquela vida, desmontando todas as obsessões psicológicas do amigo e, por fim, a do próprio narrador:

- D. Joaquina! Já sei que está contente. O seu José veio vel-a...

- Coitado! Rebentou a botina e queria ir ao baile hoje. O meu filho! Cidalia, uma pobre mãe não deve poupar sacrifícios, quando Deus lhe deu dois filhos seus amigos...

Tomei o braço de Augusto.

- Como nos enganamos!

- Nunca, murmurou o psychologo, nunca nos enganamos! A vida é sempre muito mais atrás do que se imagina.

E entramos no theatro com a boca amarga, a tristeza inútil n'alma para discutir nos intervallos com senhoras e cavalheiros a voz do tenor e a plástica da prima dona. Seria uma calamidade se todas as coisas fossem imprevistas...²²⁹

Podemos encontrar, também, em João do Rio, uma outra forma de contraponto ao saber sobre o “nervoso”. Trata-se do caso de contos ou outras

²²⁹ Idem, pp. 39-40.

peças em que os personagens guardam e apresentam a diagnose e a anamnese do que lhes aflige. Vejamos o caso de “Rodolpho Queiroz”, no conto “Dentro da Noite” ²³⁰, e, de modo mais específico, o movimento que preside a narrativa: interlocução com o saber médico ao mesmo tempo em que destituição da associação que esse saber estabelece entre patologia e moral.

Rodolpho Queiroz é um personagem que acabara de ter seu noivado desfeito, pois fora descoberto no estado obsessivo de espetar na jovem Clotilde alfinetes.

A narrativa em que o personagem traça, em detalhes, o estado de que fora acometido é uma “narrativa de encaixe”. Há um narrador que conta o que ouve do diálogo de Rodolfo com um amigo para quem expõe o seu caso, em meio ao embalo e movimento de um trem de subúrbio. A princípio, podemos ver tanto na suspeita e surpresa do amigo de encontrar Rodolfo num trem de subúrbio, quanto nos momentos iniciais da descrição do estado por Rodolfo, o uso de termos claramente identificados com o saber sobre o “nervoso”:

-Estás a fazer passeios de vicio perigoso? ²³¹

-[...] É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não há quem não tenha o seu vicio, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vicio que é positivamente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vicio vem a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise. ²³²

No entanto, imediatamente após esse anúncio permeado de termos que descrevem o estado como doença, distúrbio ou degenerescência, o personagem procede à anamnese do caso, concluindo com uma passagem que destitui a primeira imagem produzida: “Era um estado que nunca se apossara de mim: a

²³⁰ In *Dentro da Noite*, op. cit., pp.1-11.

²³¹ Idem, p.2.

²³² Idem, pp.2-3.

vontade de tê-los [os braços de Clotilde] só para os meus olhos, de beijal-os, de acaricial-os, mas principalmente de fazê-los sofrer.”²³³

A anamnese que Rodolfo efetua permite ao amigo, abusando da terminologia médica, fundamentalmente associada às teorias da degeneração, o seu próprio esgarçamento, sua inversão, sua destituição de sentido, por meio do exercício comparativo das práticas de Rodolfo com outras práticas inquestionáveis do ponto de vista da moralidade atuante:

-Caso muito interessante, Rodolpho. Não há duvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco d’Assis também é degeneração e o amor de Santa Thereza não foi outra coisa.²³⁴

Curiosamente, a diagnose, permeada com conceituação médica, que deveria ser a conclusão de uma anamnese, aparece, numa inversão intrigante, em primeiro lugar, sendo destituída do seu sentido de diagnose, pela própria apresentação da história de acometimento da “doença” posteriormente.

Oscar Flores, no conto “A Mais Estranha Moléstia”²³⁵, também é um personagem que apresenta um claro domínio de seu estado. Ao ser indagado quanto ao que procurava na multidão e a propósito dos segredos que parecia esconder, Oscar Flores, de imediato e de forma direta, já alude ao que pensam dele e como o tipificam:

Mas não tenho segredos, protestou cansado. Tenho apenas a mais estranha moléstia nervosa – que ninguém sabe. Curioso, ein? Deante de mim toda a gente sente a anormalidade, outra esfera, outra vibração. Que será? Os mais espessos – e dessa espessura intelectual se faz a opinião da massa – pensam logo nas degenerações anormaes, no centro das loucuras que é a cidade. E não é nada disso, é outra coisa – é a minha moléstia. A existência concentro-a nella, no

²³³ Idem, pp.3-4.

²³⁴ Idem, p.6.

²³⁵ In *Dentro de Noite*, op. cit., pp. 235-253.

desejo de domal-a e na irresistível vontade de satisfazel-a. Tenho estudado, tenho lido, tenho feito observações a ver se encontro outro tipo igual. Absolutamente impossível...²³⁶

Ao comentário do narrador de que o desequilíbrio de Flores é uma “psicologia muito sutil” ²³⁷, o personagem contrapõe com uma frase que, a um só tempo, destitui por completo a eficácia do procedimento analítico para compreensão do “estado” e para a sua superação, preparando ainda o leitor para a anamnese que necessariamente deve seguir: “Entretanto tens diante de ti o homem que analisa o seu tormento e não lhe resiste.” ²³⁸

Na anamnese efetuada por Flores do “mal” que o acomete – a predominância de um dos sentidos sobre todos os outros – o olfato –, pode-se ver três movimentos decisivos. Em primeiro lugar, a presença em meio à descrição dos comportamentos desdobrados do refinamento olfativo, de indagações ou dúvidas se seria apropriado considerá-las perversidades: “Na minha infância a perversão – sel-o-á de facto? – surgiu ensinando-me todo o pecado.” ²³⁹ Em segundo lugar, o tom claramente alegórico que preside a anamnese. Quando Oscar Flores está a detalhar os diferentes momentos e buscas que seu aguçado olfato definiu ao longo de sua vida, ele estabelece uma correspondência desses com as diferentes buscas e definições quanto à criação artística, orientadoras dos vários movimentos artísticos na modernidade:

[...] Ainda era romântico e até aos dezoito annos tentei com um pouco de literatura e alguns conhecimentos chimicos, o prazer dos perfumes, dos cheiros artificiaes. Arranjei catálogos, estudei longamente, tive baterias de perfumes em frascos de crystal, fiz como todo sujeito lido em livros francezes, a simphonia dos perfumes, a allegoria dos perfumes, a pintura suggestiva dos perfumes, cobinando

²³⁶ Idem, p.240.

²³⁷ Idem, p.242.

²³⁸ Idem, ibidem.

²³⁹ Idem, p. 243-244

essências, renovando as camadas d'ar do aposento com pulverisadores cheios de mistura sabias ao lado de incensarios a queimar olencias exóticas.²⁴⁰

Se na passagem destacada acima há uma evidente alusão ao romantismo, quando o personagem fala da artificialidade dos cheiros civilizados que não o satisfaz, pode-se perceber uma alusão à idéia da criação artística como busca do novo associado ao frêmito do progresso técnico: “Esses perfumes que as mulheres usam, esses perfumes com que vocês se civilisam e se ficionam são ignóbeis.”²⁴¹ “[...] Vi então que a minha doença não amava as concentrações mais ou menos industriaes.”²⁴² . No comentário específico sobre as mulheres que buscam com a *toilette* um cheiro que as diferencie, ainda enfatiza: “Os meus instinctos gelam-se, morrem em frente dessas bayadeiras mascaradas com a mascara transparente de outros cheiros.”²⁴³

O narrador, ao arriscar um diagnóstico sobre o caso de Flores associando-o com “um estado d'anemia, uma grande fraqueza”, que o torna sensível aos odores, concluindo que, em verdade, ele não ama os cheiros, mas os teme quando “eles se especializam, se individualizam.”²⁴⁴, provoca no personagem a declaração mais explícita da razão de seu tormento, contrariando a conclusão do narrador ou qualquer diagnóstico fundado no saber sobre “nervoso”.

Oscar Flores declara que sua procura é pelos cheiros das carnes humanas, da criatura humana, que quando criada, guardava “todos os cheiros da terra em suaves nuances. O que eu amo é o olor da carne, sempre uma orquestração [...]”²⁴⁵ As criaturas humanas para Flores são “amphoras” da harmonia dos cheiros:

²⁴⁰ Idem, 244-245.

²⁴¹ Idem, p.244.

²⁴² Idem, p.246.

²⁴³ Idem, p.250.

²⁴⁴ Idem, p.247.

²⁴⁵ Idem, p.249.

Cada carne tem o seu corpo odico que é o cheiro, cada ser faz-me sentir a alma pela veste incorpórea do cheiro, desse cheiro que cada um tem próprio e jamais igual ao do outro, do cheiro que se procura aquietar e amar... ²⁴⁶

No entanto, essa busca maior do personagem – a “individação” –, afirmada em termos de uma unidade supostamente harmônica, como suposta substância original, é frustrada constantemente. Oscar Flores não consegue encontrar essa unidade ou “personalidade”, da qual o cheiro particular é um índice ou símbolo. Talvez como não possa nunca sentir, apesar de seu refinado olfato, o seu próprio odor.

Eis então o terceiro elemento decisivo na composição do conto: a remissão para o debate em torno da questão da “alma” e dos “estados de alma”, do eu, fração isolada do fluxo vital, e as forças do fluxo vital em contínuo movimento, que ocupa insistentemente João do Rio.

Mas o conjunto de provocações efetuadas nesse conto quanto ao saber sobre o “nervoso” ainda inclui mais uma: “Uma Estranha Moléstia” é dedicado a um psiquiatra, Afrânio Peixoto.

Essa temática da “alma” e dos “estados de alma” percorre outra das obras efetuadas por João do Rio. Trata-se do intrigante volume *Memórias de Um Rato de Hotel* ²⁴⁷ que apresenta a história de um ladrão elegante que executava roubos como obras de arte, escapando das situações mais delicadas apenas com o uso da inteligência. Sempre comparecendo com uma máscara diferente em cada um dos hotéis que freqüentava, o personagem, ao longo do volume, vai, vagarosamente, identificando-se, ele próprio, a duas: Dr. Antonio e Arthur Antunes Maciel, seu nome de família. Descrevendo as duas figuras em termos de “estados de vontade” diversos, o Dr. Antonio é impulsionado pelo desejo de surrupiar, expropriar figuras “elegantes”, ladrões de outra natureza (da política, do comércio, etc.), sem premeditação, ao acaso. O outro, identificado com o

²⁴⁶ Idem, p.250.

²⁴⁷ *Memórias de Um Rato de Hotel de Dr. Antônio*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

nome de família emerge na prisão, por ocasião do cárcere prolongado, revelando-se apático, com predomínio da vontade de nada.

O caso é que o ladrão tem total domínio do que se processa com ele, certo de que apenas uma psicologia ocultista poderia explicá-lo. Não falta nas palavras do próprio personagem ironia com psiquiatra ou com a própria psicologia experimental, no que se refere ao seu empenho em correlacionar processos físicos a processos mentais:

Certo, as ciências ainda hão de evoluir muito, modificando a compreensão do direito criminal. A medicina legal já o transformou assaz. [...] No dia em que a psicologia ocultista for aceita, meu caso, por exemplo, não será considerado vulgarmente. Eu condenado por tentativa de furto? Eu condenado por provado roubo? Mas eu sou um ‘escrunchante’ ou um ‘punguista’ vulgar, eu sou ‘ladrão’? É preciso ser integralmente obtuso para me comparar a qualquer desses cavalheiros. Eu sou diferente. Senhores do meu corpo há um Artur, o rapaz ocioso filho de boa família, um pouco vaidoso e femeeiro, e outro, o ‘Dr. Antônio’, diabólico, ousado, fantástico. É o ‘Dr. Antônio’ que me perde, que me arrasta.

Quero resistir, negar-me. Ele vem, toma-me e começa a fazer agir o meu, digamos antes: o nosso corpo.

Como seria interessante para um médico psiquiatra o estudo desta dupla personalidade que sinto em mim. Talvez um Ribot escrevesse a respeito [...] Mas no cárcere, os juizes julgam a gente pelo código, sem ter tempo de ver. Julgar através do cárcere, conforme o código, é como um médico que receita conforme a moléstia indicada sem ver o doente.²⁴⁸

Memórias de um Rato de Hotel foi publicado originalmente em 1912, como a história do ladrão Dr. Antônio contada por ele mesmo. Nunca João do Rio assumiu ter escrito as próprias memórias do Dr. Antonio. No entanto, uma

²⁴⁸ Idem, pp.248-249.

crônica publicada no jornal *A Notícia*, em 1911, relatando o encontro do cronista com o ladrão na prisão e o processo de constituição das memórias, adensa ainda mais a vertigem em torno de uma obra, que parece querer ser a ficção de uma memória. Nessa crônica João do Rio informa que ele teria apenas escrito as memórias ditadas pelo ladrão. De qualquer forma, esse jogo em torno de *Memórias de um Rato de Hotel* presta-se a um expediente importante a João do Rio na sua rivalização com os saberes médico-científicos. Trata-se do propósito de que o personagem não seja “falado” por um outro discurso, mas que seja “falado” por si mesmo. Ao sujeito falado pelo discurso de outro é vedado ser “sujeito” de si. No caso dos personagens como Dr. Antônio, Rodolfo Queiroz e Oscar Flores, quem tem a fala sobre os tormentos ou prazeres que os acometem são eles próprios. Ainda contra um discurso que fala o outro, os “estados” que acometem os personagens são descritos, muitas vezes, como se estivessem atuantes no momento da própria descrição.

Nesse sentido, vale a pena aqui um parêntese para recuperar a sentença de Antonio Candido em relação ao período 1900-1922, no que se refere à afirmação de uma continuidade ou uma permanência na produção cultural desses anos em relação aos elementos que enformaram o período 1880-1900. Fecundado esse último, significativamente, pelo cientificismo e pela noção de meio como formuladora do caráter. Reconhecidos esses outros veios presentes em João do Rio, podemos ver, a sentença de Candido ameaçada, agora, também, nesse seu outro aspecto.

Em outra direção ainda, vimos o quanto o tema da “vontade de distinção”, como elemento integrante da “era” fora significativamente observado pelo escritor, e recolhido nas suas diferentes modulações para satisfação: via “reclamo”, agregação de artifícios, como o automóvel, a moda, e mesmo o dinheiro.

Nesse sentido, é inegável, em certo aspecto, a proximidade das diagnoses da “era” de João do Rio das elaborações efetuadas por George Simmel sobre a sociedade moderna.

Para Simmel ²⁴⁹, a partir da experiência da cosmópolis, existiria a experiência de igualdade entre todos os seus habitantes na condição de ‘cidadãos do mundo’, libertos em relação a todos os constrangimentos impostos por contextos sociais específicos, e, por outro lado, pela própria experiência em metrópole, libertos, para diferenciarem-se enquanto sujeitos, seres únicos e singulares. Todavia, essa diferenciação possível no espaço da metrópole, segundo Simmel, só se efetua através do quantitativo ou de artifícios.

João do Rio não se desatenta para esse aspecto mais geral possibilitado pela cosmópolis em termos de distinção. Como vimos, o dinheiro preside as relações, e o reclamo e a agregação em si de determinados signos ou artifícios perfazem-se em possibilidades de distinção: “O Dinheiro precisa de automoveis para mostrar quem é. O Amor serve-se do automovel para fingir Dinheiro e apressar as conquistas.” ²⁵⁰

Por outro lado, há uma efetiva distinção que João do Rio associou a uma “estranha filosofia”, quando perscrutou as tabuletas de reclamo, algumas orações vendidas nas ruas, os poemas nos presídios, as tatuagens, os nomes dos cordões de carnaval, as pinturas dos botequins, as lápides dos cemitérios, registros em que buscou o inusitado de “estados de alma”. No entanto, é preciso notar que quando João do Rio encontra na tabuleta a denúncia que tudo não passa de fingimento, em relação ao que se anuncia nos reclamos, ele não torna o conteúdo dessa denúncia similar ao que dizia a sacerdotiza do futuro – de que tudo é ilusão. Falar em fingimento implica uma relação com a idéia de máscara. Falar em ilusão remete para outro quadro de referências – o perspectivismo nietzschiano, como já vimos.

Em João do Rio as máscaras são ilusões de distinção oferecidas pela “era” ou pela civilização. Buscar distinguir-se por meio de elementos que a própria civilização ou a última “era” possibilita é em verdade ser igual a tudo. A

²⁴⁹ Simmel, Georg, “A Metrópole e a Vida Mental”. In Velho, Otávio Guilherme (org.), *O Fenômeno Urbano*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d, pp.11-25 [publicado pela primeira vez em 1902]

²⁵⁰ “A Era do Automovel”, In *Vida Vertiginosa*, op. cit. pp. 9-10.

crônica “Mascaras de todo Anno” ²⁵¹, em *Cinematographo*, leva até as últimas conseqüências essa idéia. O discurso comum que reconhece no carnaval um momento de mascaramento total, em que o indivíduo tem a possibilidade de revelar o seu verdadeiro eu, é contestado nessa crônica. Ao descrever inúmeras figuras que ao longo de todo o ano ocupam-se em imitar outras, vestir-se e gesticular igualmente, João do Rio nivela o carnaval como momento a mais nos rituais de mascaramento diário que são basilares à própria idéia de civilização.

De modo potencializado, em vários outros contos, pois que os contos promovem de modo exponencial aquilo que resulta do perscrutamento através das crônicas/perambulação pela cidade ou das crônicas/diagnoses, esses figurinos ou máscaras são focalizados. Caso exemplar é o conto “Laurinda Belfort” ²⁵², sobre uma mulher que inventa um caso, inventa um amante, se propõe a viver uma paixão extraconjugal, mesmo odiando a figura escolhida, pois esse era o figurino para mulheres elegantes. Ou, ainda, o conto “Sensação de Passado” ²⁵³, que tematiza a adesão constante aos modismos como possibilidade de distinção, e onde se vê o Barão Belfort, o dândi inveterado, apontando que a única coisa que pode produzir uma sensação de passado é a moda de ontem que hoje já está em desuso. Ou, também, o conto “O Homem da Cabeça de Papelão” ²⁵⁴, bastante conhecido, que integra o volume *Rosário da Ilusão*, em que o personagem Antenor, cansado dos infortúnios padecidos com sua mente brilhante e com sua postura honesta e autêntica, passando por uma relojoaria, resolve mandar consertar sua cabeça, trocando-a, temporariamente, por uma de papelão. Após a troca, sua vida prospera significativamente, fazendo-o esquecer que deixara a outra, a original e cheia das melhores qualidades, para conserto.

²⁵¹ In *Cinematographo*, op. cit., pp.59-66.

²⁵² In *Dentro da Noite*, op. cit., pp. 179-192.

²⁵³ In *Dentro da Noite*, op. cit., pp.113-126.

²⁵⁴ In *Rosário da Ilusão*. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, s/d, pp. 7-20. (Embora o volume não apresente data de edição, sabemos que se trata do ano de 1919).

Todos esses contos enfatizam comportamentos e máscaras previstos, ditados, aceitos para a “distinção”, certos de reconhecimentos e de sucesso oferecidos pela própria “era”. Já dizia o cronista na crônica “O Velho Mercado”²⁵⁵, quando abordava o nivelamento de lugares, valores e almas, que a civilização é moda, é imitação. Aliás, imitação que é apenas outra forma de consumo, como esclarece Scarlet Marton, ao se referir à maneira como Nietzsche a compreendia²⁵⁶. Eis porque, na crônica “O Trabalho e os Parasitas”²⁵⁷, todo o discurso do “moço bonito” em relação a Paris, como lugar fecundo ou especial para o exercício do modo de sobrevivência que escolheu (a prostituição e o “reclamo” para restaurantes e casas de diversão) é negado, e até mesmo caricaturado, a partir dos comentários de outro personagem sobre as práticas idênticas que os “moços bonitos” desenvolviam no Brasil. E, também, a sátira aos snobs na crônica “Os Snobs e a Exposição”²⁵⁸, em *Cinematographo*, que se revelam personagens caricaturais, querendo parecer mais adaptados ou civilizados do que já eram na sua própria condição de snobs: “Não era possível que essa cidade, porto de mar, destinado a todas as adaptações, deixasse de possuir um colleção de snobs.”²⁵⁹. Eis, ainda, a razão da ridicularização daqueles que se exortam no uso de expressões estrangeiras o tempo todo, como na crônica “Necessidade da Caricatura” publicada na *Revista da Semana*, em 12 de dezembro de 1916²⁶⁰. Do mesmo modo, o ridículo do amigo dos estrangeiros, na crônica de mesmo título²⁶¹, que se massacra para bem tratar, tudo mostrar, tudo facilitar para aqueles que na sua perspectiva, por serem estrangeiros, ou especialmente europeus, guardam uma condição superior, quando a condição de ser civilizado é a daquele que imita, que adota máscaras prontas para serem vestidas.

²⁵⁵ In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp.213-221.

²⁵⁶ Scarlet, Marton, Nietzsche, *op. cit.*, p.33.

²⁵⁷ In *Vida Vertiginosa*, *op. cit.*, pp.221-236.

²⁵⁸ In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp.311-319.

²⁵⁹ Idem, p.312.

²⁶⁰ Posteriormente incluída em *Pall-Mall Rio*, *op. cit.*, 1917.

²⁶¹ “O Amigo dos Estrangeiros”. In *Vida Vertiginosa*, *op. cit.*, pp. 33-44.

A peça *a Bella Madame Vargas* ²⁶², nesse sentido, é lapidar, pois a própria história que envolve sua criação revela o processo de produção de João do Rio em dois aspectos. Primeiramente, a inspiração em fatos reais, ou notícias de jornal para composição. E, em segundo lugar, tendo em vista a divergência entre o formato original da peça e seu formato para encenação, revela quanto o embate entre as máscaras ou os “sentimentos morais” que comandam a “era” e os “estados d’alma” que irrompem, ocupa centralidade na obra de João do Rio, operando como veio de conexão entre todos os seus escritos. Trata-se do seguinte: o escritor inspira-se para a peça encenada em 1912, num crime ocorrido entre pessoas da alta sociedade, no Alto da Tijuca, no ano de 1906, que ficara enormemente conhecido. A mulher, Clymene Philipps Bezanilla, viúva de um diplomata, vivia da ajuda generosa de protetores discretos. Ficava noiva de um estudante de medicina apaixonado perdidamente por ela, João Ferreira de Moraes, que tendo terminado a faculdade, esperava apenas a posse de uma grande herança para realizar o casamento. Mas Clymene Bezanilla era apaixonada por outro estudante, Luiz Faria de Lacerda. A notícia da divulgação do noivado de Clymene provoca em Luiz uma reação incontrolável, levando-o a assassinar o noivo e a disparar o revólver contra a própria amante, ferindo-a gravemente. O assassino foi absolvido, graças à atuação do famoso advogado Evaristo de Moraes, que alegara “privação de sentidos”. ²⁶³

Originariamente, na peça, o personagem Carlos (Luiz de Faria de Lacerda), tomado de um estado incontrolável acabava assassinando, José Ferreira (João

²⁶² *A Bella Madame Vargas* (peça em três atos). Rio de Janeiro: F Briguiet & Cia. Livreiros-Editores, s/d.

²⁶³ Os dados do crime que inspira João do Rio na criação da peça *A Bella Madame Vargas*, apresentados acima, foram recolhidos na biografia do escritor efetuada por Raimundo Magalhães Júnior, *Vida Vertiginosa de João do Rio, op. cit.*. O episódio, independente de sua relação com a peça de João do Rio, já se revela bastante curioso, em função da própria atuação do advogado, que demonstra ter domínio do saber médico-científico em torno das questões do “nervoso” e também das proposições da psicologia experimental, apelando para tais referências na montagem da defesa. Vejamos o argumento central mobilizado por Evaristo de Moraes: “A minha these é esta: - sustento que a paixão, como o resultado que é de uma emoção, intensa e duradoura, é legítima equivalente de certas psychoses, que produz efeitos perfeitamente eguaes aos efeitos produzidos por certas formas de loucura”. Moraes, Evaristo de, “Defesa”. In *Revista de Direito Civil, Commercial e Criminal*, v.8, 1908, p.132. Nessa perspectiva, Evaristo de Moraes revela compartilhar do saber psicológico experimental que deduz os padrões de normalidade dos estados patológicos, reconhecidos em termos de graus.

Ferreira de Moraes), o noivo rico de Hortência Vargas (Clymene Bezanilla). Desse modo, o enredo seguia as linhas gerais da ocorrência no Alto da Tijuca, não fosse o conselho de um amigo ao dramaturgo para que mudasse o desfecho. Sendo assim, João do Rio introduz, na versão encenada em 1912, a figura do Barão Belfort, que demove Carlos de satisfazer o desejo de homicídio que tanto o mobilizava. O temor de Carlos de ver sua reputação ou máscara de moço elegante, despreocupado da vida ou da sobrevivência, possivelmente desmoronada, com a ameaça do Barão de tornar conhecido o caso da dívida imensa por ele contraída e sua solvência pelo próprio Barão, é o que o impede do assassinato.

Raimundo Magalhães Júnior, o primeiro biógrafo de João do Rio, comentando a peça, destaca a inabilidade do escritor e a falta de criatividade em minimizar a distância ou a ruptura que acabara existindo entre o “estado” de Carlos, que prometia o crime horrendo, e a solução apaziguada do desfecho. João do Rio, por ocasião da publicação da peça, tinha a possibilidade de manter a sua versão original, mais próxima do drama efetivamente desenvolvido no Alto da Tijuca, porém não o fizera. A pergunta de Magalhães quanto às razões do escritor não tê-lo feito fica sem resposta efetiva. Porém, o que se pode supor é que João do Rio apreciara o próprio efeito produzido pela discrepância entre o desfecho “arranjado” e o desfecho efetivo do fato tão conhecido e tão alardeado, dando, então, pelo contraste, maior relevo ao fato de Carlos não ter cedido ao “estado” que o dominava e o conduzia a uma tragédia, em nome de uma máscara vestida por ele para freqüentar a alta-sociedade. Não é a imagem de assassino que impede Carlos de realizar o ato, mas a retirada da máscara de moço elegante, bem colocado, pois que por trás dela não havia nada.

Em sua grande parte, a literatura no XIX, que operava com o critério da “realidade” ou da “verossimilhança”, como Balzac e Zola, por exemplo, segundo Stella Bresciani ²⁶⁴, buscava oferecer ao leitor o mundo resolvido, “uma relação

²⁶⁴ Bresciani, Maria Stella, “Um Poeta no Mercado”, *op. cit.*

apaziguada com base em identidades definidas” ²⁶⁵, a designação de lugares, de modo que o impacto ou a vertigem promovida pela sociedade moderna fosse de certa forma minimizada. Tarefa a qual Baudelaire não se prestara realizar, muito ao contrário.

Os contos de João do Rio de forma alguma tendem para a caracterização de tipos, ou, digamos, designam lugares. Eles buscam a revelação de estados. Tais estados ou o "inusitado", como motivo dos contos, verificam-se como possibilidade em qualquer lugar - nas ruas, nos antros, nos salões -, e em qualquer indivíduo, não obedecendo nenhum critério de classe ou grupo para sua manifestação. Os personagens que os revelam, diferentemente daqueles de Lima Barreto e Monteiro Lobato (só para lembrar dois contos desses contemporâneos de João do Rio, que abordam “formas estranhas” ou “comportamentos estranhos” em alguma medida) em “Clara dos Anjos” e em “O Bocatorta”, não apresentam determinantes de espécie alguma que os justifiquem ou os expliquem. Pelo contrário, quando o conto apresenta “diagnoses”, formuladas a partir de terminologias referidas à teoria da degenerescência, a anamnese efetuada pelo personagem, que padece do estado, as contraria.

Em “O Bocatorta” ²⁶⁶ de Monteiro Lobato, conto de 1915, a "diferença de comportamento", ou a "forma estranha", salta aos olhos do leitor como algo exterior à própria intriga, construído por uma caracterização e descrição geral antes mesmo da trama ganhar movimento. Há histórias onde se plasam os personagens a fim de ambientar o leitor.

Em “Clara dos Anjos” ²⁶⁷, de Lima Barreto, o leitor não se depara propriamente com uma "diferença" ou "inusitado" de comportamento. A história dos personagens, pontilhada ao longo de todo o conto, evita ao leitor uma surpresa quanto às ações ou atitudes desenvolvidas ou assumidas por

²⁶⁵ Idem, p. 129.

²⁶⁶ “O Bocatorta”. In Lobato, Monteiro, *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 17ª ed., 1972, pp.100-112 [originalmente publicado em 1918; conto datado de 1915].

²⁶⁷ “Clara dos Anjos”. In Barreto, Lima, *Histórias e Sonhos – Contos*. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 179-191 [originalmente publicado em 1920].

eles. Mais que isso, o próprio leitor é levado a deduzir, a partir dos comportamentos e dos estigmas irremovíveis dos personagens, o seu destino e suas práticas, na medida em que o lugar social dos mesmos é traçado previamente.

Em João do Rio, os comportamentos e constituições dos personagens não se explicam por histórias pessoais anteriormente tecidas pelo narrador; não resultam de traços psicológicos que previamente os definem e pelos quais se possa identificá-los; não se enquadram em referências sociais significativas para que se possa localizá-los. A "diferença" ou "inusitado", que se constroem diante do olhar do leitor, formulam-se no compasso da intriga, nela e a partir dela.

Uma vez mobilizado como tema, o "inusitado" pode fazer falar, em cada um que dele se aproxima, os seus próprios estranhamentos. Direta ou indiretamente ele pode ser experimentado. O leitor o vivencia quando com ele se depara na solitária atividade de leitura.

Em suas séries de contos, vemos a repetição constante de uma mesma estrutura, a objetivar a produção ou a revelação, no leitor, do que de "inusitado" ou "estranho" nele se esconde.

Se admitirmos, como muitos fizeram, que as práticas ou produções decadentes obedecem aos modelos do dandismo, na sua vontade de distinção e hierarquização contra o processo de homogeneização, democratização e massificação, exclusivamente, não estaríamos considerando a diferença de interpretação do "tempo" manifestada por João do Rio. Estaríamos considerando que o escritor, necessariamente, negativiza os elementos de um tempo de decadência e se opõe a eles, buscando, simplesmente, distinguir-se deles pelo ornamento, pelo acessório, pelo artifício. Nesse sentido, não se pode concordar com alguns outros intérpretes ²⁶⁸, que os personagens de João do Rio são apenas figurinos ou máscaras. Se, por vezes, eles assim se apresentam trata-se de um expediente, como já enfatizado, para a abordagem de

²⁶⁸ Em especial, Sússekkind, Flora, In *Cinematógrafos de Letras*, *op.cit.*

“sentimentos morais” que comandam a “era” num propósito de denúncia e de diagnose dos mesmos, em contraposição a outros “estados de alma” ou germes corroedores que indicam transmutação. De um lado, temos, portanto, a inusitalidade de “estados de alma” ganhando potencialização, de outro, as máscaras com que se busca a distinção oferecida pela própria “era”.

Nesse sentido, vale apontar para o fato de que ainda existem outros modos de distinção, que ao serem destacados por João do Rio, revelam senão uma outra moral, uma outra atribuição de sentido, confirmando que seus personagens não podem ser considerados apenas figurinos.

A abordagem de Oscar Wilde e da figura do mendigo na crônica “O Mendigo Original” ²⁶⁹ revelam um critério orientador de João do Rio: a distinção pelo excepcional, pelo impossível de ser imitável.

Na conferência “O Figurino”, publicada em *Psychologia Urbana* ²⁷⁰, João do Rio trata da questão da compulsão à imitação como algo basilar na sociedade moderna: “Nós não estamos apenas a espera de copiar o figurino que mais nos seduz; somos também figurinos para pessoas inferiores a nós e por sua vez talvez essas também o sejam para outras. [...] Na imitação do figurino não há bem inveja, há o querer ser igual com a ideia de que isso depende de pouco. Na fraqueza humana do querer ser igual é que firmam os fabricantes.” ²⁷¹. Nesse quadro traçado pelo conferencista vemos o destaque para a inimitável vida ou tragédia de Oscar Wilde, composta como obra de arte:

[...] quando o figurino aparece que não se pode copiar, esse figurino tem a admiração feita de ódio humilhado e parece tragicamente como Luiz da Baviera figurino de rei estheta, como Oscar Wilde, figurino do paradoxo – porque são figurinos exemplares únicos, inimitáveis.²⁷²

²⁶⁹ In *Vida Vertiginosa*, op. cit., pp. 309-319.

²⁷⁰ “O Figurino”. In *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H.Garnier Livreiro-Editor, s/d, pp. 60-102.

²⁷¹ Idem, p.79.

²⁷² Idem, p.72.

Para João do Rio, o abuso de Wilde com paradoxos definiu-se como recurso adotado por alguém que, tendo que agradar o público - forma básica de sobrevivência para todo e qualquer artista -, só fora reconhecido no início da carreira pelos *snoobs*, que o consideraram o “breviário do artificialismo”, passando com isso a ter que “dizer com brilho verdades profundas, inverter o sermão em prêdicas cínicas, derrubar a perversidade, a suficiência, o carrancismo, dizendo-lhe de chofre e de alto tudo quanto sentia.” ²⁷³.

Da mesma forma, Faustino Antonio, personagem da crônica “Um Mendigo Original”, é apresentado com esses mesmos traços: com uma vida inimitável, um sistema de vida inimitável.

Justino era um mendigo que operava a partir de uma “rígida organização cerebral”, que se fundava no seguinte princípio: “a sociedade tem de dar-me tudo quanto gosa, sem abundancia mas tambem sem o meu trabalho – principio que não era socialista mas era cumprido á risca pela pratica rigorosa.”

²⁷⁴.

Nesse sentido, para Justino, era inútil trabalhar, sentar à mesa para comer, dizer obrigado, aceitar generosidades ou dinheiro além do necessário, ou daquilo que ele definia que deveriam lhe dar. Supunha ser amigo de todos, da cidade inteira, pois nunca mentira e só pedia o que necessitava para o momento, nada além daquilo que não fizesse falta a outrem. Segundo seu rígido sistema, um amigo é aquele que não pede sacrifícios. Não emitia opiniões e ninguém lhe arrancava palavra qualquer sobre o mundo ou sobre ele próprio.

Sabendo que o cronista queria escrever sobre ele, o proíbe peremptoriamente:

[...] não te mettas a escrever a meu respeito.

-Por que?

²⁷³ “A Primeira Tragédia de Oscar Wilde”. In *Celebridades –Desejo*. Rio de Janeiro: Ofic. Graf. da Patria Portuguesa e Lusitânia, 1932, pp. 39-57; para a citação pp.54-55.

²⁷⁴ “O Mendigo Original”. In *Vida Vertiginosa*, *op.cit.*, p.311.

-Por que abomino a minha pessoa em letra de fôrma, apesar de nunca a ter visto assim. Se fizeres a feia acção, sou forçado a brigar contigo, sempre que te encontrar. ²⁷⁵

Ao cabo de três anos, o cronista nada conseguira saber sobre ele a não ser os hábitos que rigorosamente cultivava: bebia apenas nas quintas, fumava charutos nas terças e domingos, dormia no mesmo banco de praça há doze anos, exceto nas noites de chuva em que utilizava o chão de uma hospedaria, freqüentava o teatro nas segunda e sextas e a Câmara todos dias.

Quando foi comparado pelo cronista a um Buda contemporâneo da Avenida respondeu:

-É um erro servir d'exemplo. Vivo assim porque entendo viver assim. Condensei apenas os baixos instintos da cobiça, exploração, depravação, egoísmo em que se debatem os homens se na consciência de uma vontade que se restringe e por isso é forte. Numa sociedade em que os parasitas tripudiam – é inútil trabalhar. O trabalho é de resto inútil. Resolvi conduzir-me sem idéas, sem interesse, no meio do desencadear de interesses confessados e inconfessáveis. Sou uma especie de imposto minimo, e por isso nem sou malandro, nem mendigo, nem um homem como qualquer – porque não quero mais do que isso.

[...] Com o meu systema, dispenso-me de sentir e de fingir, não preciso de ti nem de ninguém, retirando dos defeitos e das organizações más dos homens o subsidio da minha calma vida.²⁷⁶

Faustino morrera sem tirar, mas sobretudo sem dar história alguma, sem revelar qualquer “eu” mais profundo, a não ser aquilo que aparentava, em especial ao cronista, que se reconhecendo distante do mendigo original, mas aturdido com a sua originalidade, faz ele próprio a sua confissão: “o meu

²⁷⁵ Idem, p.315.

²⁷⁶ Idem, pp.317-318.

interesse fôra apenas o desejo teimoso de descobrir um segredo que talvez não tivesse.”²⁷⁷

As crônicas de João do Rio são laboratórios de “alma”, as máscaras oferecidas pela “era”, e laboratórios de “estados d’ alma”. Os contos tratam de exemplares recolhidos de ambos com vistas a potencialização para transmutação via estetização. Lembrando a brilhante passagem de Manuel de Gusmão, que explora o poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”, o conto em João do Rio alucina na leitura o leitor, e possibilita, via leitura, o conhecimento de uma dor, ou de um “estado” que lhe era desconhecido. A leitura pode então aumentar o repertório de “estados de alma”, estendendo o sentir e os sentidos²⁷⁸. O empenho do autor de *Dentro da Noite* parece ser de que o leitor sinta com a imaginação.

Muitas vezes para conquistar a expansão desses estados no leitor, ou potencializá-los, a exposição é efetuada através da figura estilística do grotesco. O grotesco marca presença em contos bastante conhecidos, em especial “O Bebê de Tarlatana Rosa”²⁷⁹, “O Carro da Semana Santa”²⁸⁰, “A Aventura de Rosendo Moura”²⁸¹, “O Pavor”²⁸², e implica, necessariamente, nos termos usados por Wolf Kayser²⁸³, o desconcerto do sentimento de realidade do leitor e a subtração de sua orientação do mundo.

Ao lado do atrativo erótico, do “criminoso”, do medo, o grotesco mobiliza um outro elemento decisivo:

[...] a auto-observação de alguém, que vai se tornando estranho a si próprio e forçosamente vai deslizando para a ruína.[...] E cabe notar o vínculo [neste ponto] com aquela obra que serviu de modelo a tantos

²⁷⁷ Idem, p. 319.

²⁷⁸ Manuel de Gusmão, “Anonimato ou Alterização?”. In *Semear*, n.5, 2000, pp.263-279; para a referência especialmente p.277.

²⁷⁹ In *Dentro da Noite*, op. cit., pp. 153-164.

²⁸⁰ In *Dentro da Noite*, op. cit., pp.255-268.

²⁸¹ In *A Mulher e os Espelhos*, op.cit., pp.95-111.

²⁸² In *Rosário da Ilusão*, op. cit., pp.61- 71.

²⁸³ *O Grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.

narradores e que nenhum deles conseguiu igualar, o famoso relato de Stevenson acerca de uma cisão da alma: **Mr. Hyde e Mr. Jeckyll** (1880).²⁸⁴

Cisão de alma, de máscara, ou de um “eu” já esgotado, que, por isso mesmo, carece de diagnose, de crítica.

Eis então os mecanismos com os quais João do Rio se ocupa em inscrever sua própria escrita no processo de crítica à “era” ou à decadência, no ensejo de uma transmutação de valores: concentrando-se nas decomposições morais, observa as lutas íntimas entre “alma” e “estados de alma”; entre o “eu”, fração isolada de um fluxo vital contínuo, e as forças do fluxo vital em contínuo movimento; entre a(s) máscara(s) e as formas de vida que prometem ser obras de arte. Seu propósito: afirmar novos sentidos, criar novas ilusões.

²⁸⁴ Idem, p.122.

O caminho para Atlântida ou mais uma (última) conexão...

Um leitor desavisado se espantaria ao ver no volume *No Tempo de Wenceslão*¹, em especial na crônica “Portugal na Guerra”², João do Rio entusiasticamente parabenizar o governo português, ou Portugal, por sua entrada na Conflagração Mundial iniciada em 1914. O mesmo leitor se surpreenderia ainda mais ao saber que o escritor produziu outros artigos incentivando a entrada do próprio Brasil no conflito e, empenhou-se, junto a Olavo Bilac, na campanha pelo serviço militar obrigatório. Tal movimento ou postura de João do Rio, à primeira vista, parece reforçar os argumentos daqueles que vêem no escritor o patriota convicto, em estreita associação com a figura do cronista ocupado com o escrutínio do nacional ou local.

Motivo também para espanto seria, por outro lado, o perfil traçado, por João do Rio, do político Pinheiro Machado, por ocasião de seu assassinato, de forma extremamente elogiosa, posto que, o político gaúcho foi, inúmeras vezes, acusado pelo cronista de caudilho e muito satirizado por suas condutas de mandante local. Alimento significativo para aqueles que buscam explicar certas práticas do autor como fruto de oportunismos, como no caso da fundação do jornal *A Pátria*, em 1920, que, por publicar intensamente notícias envolvendo a colônia portuguesa no Rio de Janeiro, bem como Portugal, foi considerado um empreendimento totalmente financiado pela própria colônia.

Todas essas questões aparecem ligadas em cadeia e podem ser elucidadas a partir da representação que João do Rio guarda do seu “tempo”. No que se refere à Conflagração da Grande Guerra, é preciso destacar que, no imaginário decadente compartilhado pelo escritor, o fato cumpre um papel decisivo. Desse

¹ *No Tempo de Wenceslão*.... Rio de Janeiro: Editores: Villa-Boas & C., 1917.

² Idem, pp.133-142.

papel temos um claro indício na crônica que aborda a atitude da Grécia em meio ao conflito que tem origem nos Bálcãs, “A Atitude da Grécia” ³:

Estalando os conflictos europeus nos Balkans – **conflito que obedece ao mysterio de leis transformadoras dos valores do mundo** e é uma réplica heróica de outras guerras transformadoras – era evidente que a lucta se estenderia á atmospherá dynamitosa do Levante, levando de roldão esses povos frenéticos e bárbaros, cuja vida é uma eterna guerrilha sem estabilidade. ⁴ (grifos meus)

Na própria crônica já anunciada sobre a entrada de Portugal na Guerra, João do Rio esclarece de modo mais direto o significado com que a conflagração se lhe apresenta. Pela terminologia usada, podemos ver a remissão à perspectiva nietzschiana na exploração do conceito de decadência, à postura do filósofo diante do processo decadencial, e uma significação para os elementos em conflito na guerra numa clara correspondência com o quadro de decadência do império romano:

As guerras são fatalidades periódicas, **são a transmutação dos valores da vida**. Os pacifistas de ha dois annos, os pacifistas sinceros e os lógicos deductivos da impossibilidade dos conflictos tremendos, tiveram a maior das decepções e o maior dos desmentidos nesse **inaudito choque dos dois elementos que desde Roma se disputam o império do mundo**. Nunca taes elementos estiveram tão definidos na sua divisão hostil A terra vai ser outra, como o foi depois de Alexandre, depois de Annibal, depois de Cesar, depois de Napoleão.⁵

Vale destacar que essa associação do tempo ou da “era” com o período de decadência do império romano não aparece em João do Rio exclusivamente no

³ In *No Tempo de Wencesláo...*, *op.cit.*, pp.91-99.

⁴ Idem, p. 97.

⁵ “Portugal na Guerra”. In *No Tempo de Wencesláo...*, *op.cit.*, p. 133.

momento em que se inicia a Conflagração Mundial. Em muitas de suas crônicas anteriores a 1914, João do Rio ocupou-se com essa comparação, ora identificando-se, ele próprio, com alguns personagens daquele período, ora ambientando-os em cenas ou situações contemporâneas, de modo a verificar a pertinência ou a correspondência de seus estados, valores, vontades ou posturas no tempo do qual ele, cronista, fazia parte. Na crônica “Os Exploradores” ⁶, em *As Religiões no Rio*, João do Rio compara a proliferação de cultos pela cidade àquilo que se processava em Roma no momento extremo de seu processo decadencial:

O Rio está minado de casas espíritas, de pequenas salas misteriosas onde se exploram a morte e o desconhecido. Esta pacata cidade, que há 50 anos festejava apenas a corte celeste e tinha como supremo mistério a mandinga, o preto escravo, é hoje como Bizâncio, a cidade das cem religiões, lembra a Roma de Heliogábalo, onde todas as seitas e todas as crenças existiam.⁷

Quando comenta a vontade de distinção que toma conta de artistas ou de quem quer que seja, agregando a si os mais variados títulos, na crônica “Gente de Music-Hall” ⁸, permite que o Barão Belfort, que também não deixa de ter o seu próprio título, efetue a comparação: “Nós estamos exactamente como na corte de Justiniano, em que Theodora, dançarina de circo, era imperatriz.” ⁹. Ao comentar a paixão pelas brigas de galo freqüentadas por gente de toda sorte, inclusive pelo político/caudilho Pinheiro Machado, na crônica “Barracão de Rinhas” ¹⁰, mais uma vez a comparação com Roma decadente é efetuada:

Eu já estava um pouco fatigado dos *matches* de *foot-ball*, dos *lawn-tennis* familiares, da ardente pelota basca, de toda essa diversidade de

⁶ In *Religiões no Rio*, *op. cit.*, pp. 199-206.

⁷ Idem, pp. 199-200.

⁸ In *Cinematographo*, *op. cit.*, pp.1-9.

⁹ Idem, p.3.

jogos a que se entrega o cidadão civilizado para mostrar que vive e se diverte. A briga de gallos seria um aspecto novo, tanto mais quanto, **como nos tempos dos Cesares, o prazer do chefe deve ser o prazer aclamado do povo...**¹¹ (grifos meus)

“Lundus Divinus”¹², outra crônica de *Cinematographo*, é ainda mais exemplar desse procedimento, pois que a comparação não é pontual, ela preside a constituição da própria crônica, enfatizando o quanto as energias em ação ou as forças vitais em operação na “era” em nada divergiam daquelas da decadência romana. Já no anúncio inicial sobre o tipo de espetáculo que seria focalizado pela crônica, a associação é imediata:

-Vamos por alguns momentos voltar á antiguidade, á admiração da força hábil e destra dos gladiadores! Nestas épocas de nevrose e de maldade, os gladiadores são o Tabernaculo onde se aninhou a gloria da força. Talvez por isso sejam os homens mais simples do mundo. Guarda-os das perversidades terrenas o halo da energia .¹³

Quando o espetáculo brutal de luta livre termina, o cronista completa o intrigante exercício de suspensão diacrônica e justaposição temporal, com uma ironia ferina: “Tínhamos assistido ao mais excitante espetáculo dos tempos modernos...”¹⁴

Vejamos ainda como João do Rio procede em relação aos personagens antigos que atualiza nos tempos modernos. Já na definição de um deles, proposta no início de uma das crônicas que integra *Cinematographo*, a comparação se impõe. Trata-se de uma passagem em que o narrador/cronista é abordado, em meio a uma chuva torrencial, no largo da Lapa, por Gnatho¹⁵ :

¹⁰ In *Cinematographo*, op. cit., pp.102-111.

¹¹ Idem, p. 103.

¹² In *Cinematographo*, op. cit., pp. 145-154.

¹³ Idem, p. 146.

¹⁴ Idem, p. 154.

¹⁵ A crônica intitula-se “Gnatho”. In *Cinematographo*, op. cit., pp. 177-184.

-Excelentissimo! Excelentissimo!

Parei, voltei-me e deparei com o sorriso nos lábios e todo alagado aquelle celebrado personagem da comedia grega que dá pelo nome de Gnatho. Gnatho era, como toda a gente sabe, o parasita das comedias de Menandro, encarregado de viver de lisonjas baixas aos generaes fanfarrões. Como esses personagens são imortaes, o amável Gnatho passou a Roma com as mesmas funções e tomou tal incremento que de simples tipo de comedia de Terencio acaba entre nós influencia política e homem de conceito.[...]

No tempo do general Thrasão, eu daria algumas drachmas a Gnatho ou convidal-o-ia a jantar, sentindo sob a sua lisonja muita fome. No tempo do general Pinheiro Machado, Gnatho é muito mais, é ambicioso político, é o que aspira a tudo, é o que consegue remir a nomeação para o Povoamento e a simpathia do chefe do resistente Bloco e ter, através das opiniões divergentes e dos tempos desiguaes uma única opinião definitiva: a de servir bem á sua pessoa.¹⁶

Como se pode ver o exercício comparativo com períodos interpretados como de decadência na história, em especial a decadência do império romano, é freqüente nas diagnoses que João do Rio efetua da “era”. Nesse sentido, a conflagração mundial de 1914 é associada ao momento das invasões bárbaras, numa correlação que se define pela seguinte equação: a luta entre o império austro-húngaro e os herdeiros da civilização latina, corresponde, obviamente e respectivamente à luta entre bárbaros e a decadente Roma.

Mas, dessa associação efetuada por João do Rio, todavia, não se pode depreender que o escritor ao denotar desse modo os elementos em luta na Grande Guerra, compreenda-a enquanto um embate entre *Kultur e Civilization*. Tratava-se, na sua interpretação, de um confronto de forças diferentes que, remetidas às formulações nietzschianas, implicavam um duelo entre “uma vontade de afirmação de um sentido”, ou de uma “ilusão”, e uma “vontade de

nada”, definida pelo reconhecimento da ausência de sentido implícito no mundo, desdobrada em um niilismo mitigado. Contra uma possível interpretação de que João do Rio consideraria o conflito como uma batalha entre *Kultur* e *Civilization*, o próprio cronista alerta:

Em vez de virar lentamente uma balança, Guilherme II virou-a de súbito, com um golpe de espada. Os homens que pensam e escrevem do lado de Guilherme e do outro lado do mundo, não tendo ido para as trincheiras, estabeleceram outro combate, ridículo, talvez, o combate-reclamo, o combate-propaganda, falsificando e mentindo, culpando e ladeando os factos, **discutindo a serio a Kultur e a Civilização**.¹⁷
(grifos meus)

Nesse sentido, João do Rio aposta que, a partir da conflagração, o mundo se tornaria outro, e que a vitória seria de quem tivesse a predominância da força, “que ninguém sabe onde ficará”¹⁸. No entanto, o artista toma partido, e sai para a ação, na expectativa de que as forças que se reconhecem herdeiras da tradição latina se revigorem, se (re)fundem, pois que, tal como em Nietzsche, há, em João do Rio, uma expectativa de que determinados elementos da própria cultura ocidental fossem preservados. No entanto, isso implicava, necessariamente, a imposição ou a projeção de um novo sentido para o mundo. Ação essa que não podia ficar apartada da consciência de que o mundo não guarda sentido intrínseco, e que tal sentido deveria ser inventado e afirmado. Afirmação, portanto, de uma ilusão¹⁹, com a aguda consciência de tal.

¹⁶ Idem, pp. 177-179.

¹⁷ “Portugal na Guerra”. In *No Tempo de Wenceslão...*, op. cit., p.135. Essa distinção que se quis estabelecer entre *Kultur* e *Civilization*, em meio à conflagração, e como razão da mesma, alinha-se ao movimento que já abordamos, por ocasião da exploração do neogobinismo na Alemanha, que apostava no pangermanismo, e no seu alimento nas fontes da *Kultur*, como possibilidade de regeneração moral, física e cultural de toda a Europa. Ver nota 151, na parte III desse trabalho, no item “Laboratório de Alma ou de Estado d’Alma?”.

¹⁸ “Portugal na Guerra”. In *No Tempo de Wenceslão...*, op.cit., p. 137.

¹⁹ Vale lembrar que o termo “ilusão” aqui, como já anteriormente abordado, se associa à idéia de interpretação.

Eis então, como João do Rio alimentado pela perspectiva nietzschiana, interpreta a conflagração mundial, inserindo-a, ainda, na clave da vertente mítica da noção de decadência – a instalação do caos, em nome de um recomeço. A Grande Guerra irá, portanto, cumprir no imaginário decadente de que o escritor compartilha, exatamente, o papel de acontecimento associado à possibilidade de transmutação de valores. No elogio à entrada de Portugal na Guerra, João do Rio chamaria o novo momento de “hora integralizadora”, donde se irradiaria a saúde moral.

Porque “hora integralizadora”? O confronto entre as duas forças distintas, já explicitadas, deveria na expectativa e visão do escritor favorecer uma conformação identificada como “latinidade”. Sobre Portugal, e sua entrada na guerra ainda afirma João do Rio: “É o filho de Anteu, é a indestrutível força pura da **raça**, que continua e quer” ²⁰. (grifos meus)

Muito se argumentou em relação a esse movimento de João do Rio (em especial os intérpretes que procuraram conciliar essas posições com as de um cosmopolita), o fato de que se tratava de uma nova fase na obra, comandada pelos acirrados nacionalismos que a guerra alimentou ²¹. No entanto, a noção de “raça” expressa na passagem anterior não pode ser observada a partir do corte nacionalista. Ela se liga às formulações nietzschianas, que pressupõem para a idéia de “raça” o atributo de nobreza, vinculando-a à idéia de homens capazes de afirmarem sentido, e sobretudo à idéia de “bom” espontaneamente a partir de si, por auto-afirmação, ao invés de defini-lo em contraposição a outros, a alimentar-se, portanto, de ressentimento como fizeram os cristãos ²².

Nessa perspectiva, pode-se também compreender o elogio fúnebre que João do Rio dedicara a Pinheiro Machado, a quem tanto criticara e satirizara

²⁰ Idem, p. 140.

²¹ Dentre tais intérpretes encontram-se seus dois biógrafos: Magalhães Jr., Raimundo, *Vida Vertiginosa de João do Rio*, op. cit. e Rodrigues, João Carlos, *João do Rio: Uma Biografia*, op. cit.. Nessa perspectiva ainda, encontramos Levin, Orna Messer, *Figurações do Dândi*, op. cit., que, como já vimos, se apropriou da nomenclatura cunhada por Antonio Arnoni Prado - “nacional cosmopolitismo” - para se referir a esse movimento do autor, objetivando com isso desvelar o que existia sob a máscara de dândi de João do Rio: seu compromisso com as classes hegemônicas.

ao longo de sua atuação na *Gazeta de Noticias*. Nesse elogio, o que João do Rio necessariamente quer destacar em Pinheiro Machado é a sua “vontade de querer”:

A vida de Pinheiro Machado foi a mais bella tragedia do Brasil. Não é possível pensar nessa existencia sem lembrar Suedonio, o Silencioso; sem lembrar Shakespeare, sem lembrar Plutarcho, os tres grandes plasmadores de homens para a historia. Pinheiro Machado era, num periodo de dissolução, uma alma punica – alma de conquista, de lucta, de affirmação, de dominio. Elle queria. Queria em tudo, nos actos mais simples, como nos momentos mais graves. Queria. Nunca tivemos no Brasil um exemplo mais formidavel do verbo querer, com a consciencia cega de que querer é vencer, é poder, é dominar. Uns querem por ambição de cargos, outros querem por desejo de conquista, outros querem pelo sentimento de conservação propria. Elle queria para cristalizar na movediça onda humana permanente e sempre maior o seu querer.²³

Mas voltando ao posicionamento de João do Rio em favor da latinidade, ou melhor, da afirmação de uma latinidade ²⁴ por João do Rio, como sentido ou “ilusão” que ele quer impor, cabe a indagação: à que forças ele efetivamente se opõe, com tal movimento? E a resposta não poderia ser outra: ao acirramento dos nacionalismos ²⁵. Elogiar a entrada de Portugal na guerra é conclamar todos aqueles que de certa forma guardam uma herança comum associada ao

²² Ver sobre essa questão Giacóia Jr., Oswaldo, *Os Labirintos da Alma – Nietzsche e a Auto-supressão da Moral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997 e Scarlet, Marton, *Nietzsche, op.cit.*, especialmente p.77.

²³ “Pinheiro Machado”. In *No Tempo de Wenceslão...*, op. cit., pp. 43-52; para a citação pp.44-45.

²⁴ Essa latinidade afirmada por João do Rio em nada se assemelha àquela apregoada no período getulista e no Estado Novo português, na qual o catolicismo ganhava lugar fundamental.

²⁵ Nesse sentido, se explica em grande medida a direção assumida por suas reportagens, quando de seu acompanhamento da conferência de paz como repórter de *O Paiz*: a ênfase na constituição de uma Liga das Nações, como organismo sobre o qual ele nutria grandes expectativas de uma direção diferente para a organização mundial. Essas reportagens encontram-se em especial no volume *Na Conferência de Paz – Algumas Figuras do Momento*, vol. III. Rio de Janeiro: Villas-Boas & C., 1920.

mundo latino. Herança essa da qual o Brasil não se aparta. Em mais um elogio a Portugal, João do Rio se esmera em situar o Brasil em relação a essa herança:

Masculino, airoso, adolescente, o Portugal que inventou o Atlântico para passar por onde ninguém passara, e ainda outro dia fez na América a minha terra, atravessando oceanos de florestas, como atravessara a rispida floresta dos vagalhões irosos.²⁶

Ainda contra a interpretação de que estaríamos diante de uma nova fase da obra de João do Rio, vale destacar que a idéia de “latinidade” não é algo acalentado pelo escritor apenas nesse período. Em oposição à noção de uma essencialidade nacional, João do Rio já alimentava na primeira década do século XX, mais precisamente em 1909, junto com o português João de Barros, republicano por excelência, a criação de uma revista que seria o primeiro passo de uma reaproximação entre Brasil e Portugal. O propósito declarado da revista era, em primeiro lugar, dar a conhecer a cada um dos dois países a produção cultural desenvolvida aquém e além do Atlântico ²⁷.

Curiosamente, a idéia de fundação da revista se concretizou exatamente no período da guerra. Momento dos mais delicados, do ponto de vista prático para os contatos, trocas de artigos e montagem das edições. Mas, por outro lado, momento, admitido pelos seus proponentes, como o mais fecundo para o esforço de construção de uma ponte sobre o grande mar entre a Europa e a América. Em novembro de 1915, estava fundada a *Revista Atlantida - Mensário Artístico Literário e Social para Portugal e Brasil*. João de Barros exercia o cargo de diretor da revista em Portugal, e João do Rio era seu responsável no Brasil. Após a guerra, em 1919 a revista vai ganhar outro título: *Atlantida – Órgão do Pensamento no Brasil e em Portugal*.

²⁶ “Portugal na Guerra”. In *No Tempo de Wenceslão...*, op. cit., p. 141.

²⁷ Do lado brasileiro, além de João do Rio, que a partir do número 9, de 15 de julho de 1916, assina uma seção intitulada “Cartas do Brasil”, como João d’além, publicaram na revista João Luso, Celso Vieira, Mário Alencar, Olavo Bilac, Afonso Lopes de Almeida, Afrânio Peixoto, Garcia Redondo, Rodrigues Barbosa, Roberto Gomes, Severino de Rezende.

A figura do antigo continente, ou ilha, que supostamente existira entre a Europa e a América – a Atlântida –, ao dar nome à revista, operava alegoricamente apontando seu significado. O mensário, num primeiro momento devia operar o papel de ponte de ligação entre os diversos lugares onde a língua portuguesa se espalhara. E, num segundo momento, operar como elo entre todos os países que conheceram a civilização romana diretamente ou pelo idioma. Daí, então, a preocupação de incluir, em 1919, uma direção para a revista na França. Tarefa essa atribuída a Graça Aranha, que devia recolher as contribuições na língua francesa.

Muito embora somente no número de aniversário de um ano da revista, em novembro de 1916, João de Barros, ao julgar necessário reafirmar os objetivos da revista, declarou que além do problema filosófico e literário dos dois países (Brasil e Portugal) ela deveria ocupar-se do “problema economico, o problema comercial, a navegação, o tratado literário, etc. [...]”²⁸, desde o seu primeiro número já se incluíam publicações relacionadas a esses aspectos. Números, dados e informações de ordem comercial e referentes às trocas tanto entre os dois países, quanto entre o Brasil e os países envolvidos no conflito mundial são abundantes nos relatórios do vice-consul de Portugal em Pernambuco. Relatórios, inclusive, que não deixam de indicar mecanismos para que Portugal aproveite as brechas para seus produtos, tendo em vista o rompimento de relações entre o Brasil e determinados países envolvidos no conflito.

A proposta da *Revista Atlantica* acabou por confluir com um movimento que propunha ações mais concretas de organização de uma “Confederação Luzo-Brasileira”, defendida junto à Sociedade Portuguesa de Geografia, na figura de Consigliere Pedroso, e que teve no Brasil seu animador na figura do português Bittencourt Rodriguez. Tal proposta chegou, inclusive, a receber das

²⁸ “Atlântida”. In *Revista Atlantica – Mensário Artístico Literário e Social para Portugal e Brasil*, n.13, 15 de novembro de 1916, p. 4.

mãos de Medeiros e Albuquerque ²⁹ uma sistematização sob forma de estatuto ou regulamentação.

Quando afirmamos a confluência entre a *Revista Atlantida* e o projeto defendido na Sociedade Portuguesa de Geografia, nos pautamos no fato de que a própria revista promoveu em suas páginas, nos números editados de junho a novembro de 1917, um grande inquérito no Brasil e em Portugal sobre a possibilidade de uma Confederação entre as duas Repúblicas. Muito embora os argumentos dos dois maiores defensores da idéia – Consigliere Pedroso e Bittencourt Rodriguez – ancoravam-se em questões complexas, muitas vezes sustentadas num pan-lusitanismo, aos moldes de um pangermanismo, vemos que a preocupação de João do Rio fundava-se em outros pressupostos.

O que permite a João do Rio apostar na “latinidade” como uma possibilidade ou na “integralização latina”, objetivada, a princípio, entre Brasil e Portugal, são duas referências básicas evidenciadas em muitos de seus escritos. Em primeiro lugar, trata-se da questão da existência de “estados de alma” passíveis de serem compartilhados coletivamente. Daí, inclusive, outra ordem de inquirição, estudo, ou experimentação que João do Rio efetua em seus escritos quanto aos impactos provocados por símbolos, idéias, marcações temporais, estações climáticas, leituras, ritos, fundamentalmente, aqueles capazes de promover a suspensão espacial. As crônicas sobre os meses do ano e sobre as estações climáticas, publicadas na *Revista da Semana* durante 1916,

²⁹ Publicada em 1922, no volume *Graves e Frívolos*, muito embora tenha sido divulgada na imprensa anteriormente, essa proposta apareceu sob a forma de artigo intitulado “A Confederação Luzo Brasileira”. Cf. *Graves e Frívolos*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1922, pp. 271-278. Além dela, muitos trabalhos foram escritos nessa direção, alguns, inclusive, só ganharam edição muito posteriormente, pois que em sua grande parte tratava-se de discursos proferidos em defesa da idéia. Na biblioteca de João do Rio, há uma série documental significativa, que nos permite acompanhar a trilha ou o movimento inscrito por essa idéia durante pelo menos vinte anos. Destaco aqui os mais importantes documentos: de João de Barros, *Caminho da Atlantida – Uma Campanha Luzo-Brasileira*. Lisboa: Livraria Profissional Editora, s/d e *A Aproximação Luzo-Brasileira e a Paz*. Lisboa: Paris: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1919. Do próprio João do Rio: *Adiante – À Bandeira, As Profissões Práticas; A Música e as Pátrias, O Momento de Minas, Brasil na Guerra; Pela Aproximação de Portugal e Brasil*. (conferências). Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand; Porto: Livraria Chardron; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919. De Consigliere Pedroso, *O Acordo Luzo-Brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertand, s/d. De Bittencourt Rodriguez, *Uma Confederação Luzo-Brasileira – Fatos, Opiniões e Alvitres, Prováveis Alianças e Agrupamentos de Nações*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1923.

são exemplos notórios desse trabalho de inquirição e experimentação. Em segundo lugar, o alinhamento, já destacado, do escritor com as formulações nietzschianas quanto ao entendimento de que se fazia necessário, num tempo de niilismo mitigado, afirmar em contrapartida um niilismo ativo. Niilismo esse que implicava a consciência da falta de sentido intrínseco no mundo, mas que admitia a necessidade de sua invenção e afirmação, na sua condição de ilusão necessária. Eis então a “latinidade”, na “hora integralizadora”, como ilusão que João do Rio busca afirmar. Ilusão essa que pressupõe, a princípio, uma aproximação entre Brasil e Portugal, mas, como já dissemos, não descarta de articulações mais amplas a envolver todos aqueles que de um modo ou de outro, pelo idioma ou diretamente tomaram contato com Roma.

Talvez esse seja mais um dos motivos que fez com que João do Rio produzisse tantos desconfortos sobre a fórmula projetada para a literatura ou para o papel do literato - figura responsável pela superação de sua própria inferioridade ou a de seu país, a partir da expressão ou constituição de uma substância que lhe fosse própria. Talvez por isso, ainda, a produção cultural vigente no período de 1900-1922, onde se inclui essa tessitura montada por João do Rio, não deixe de vagar entre o romantismo e o modernismo ³⁰, momentos considerados, também a partir dessa fórmula, fundamentais na criação de um particularismo literário, que, no caso do primeiro, afirmou-se nesse processo procurando “superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil” ³¹, e, no segundo caso, afirmando-se por “desconhecer Portugal, pura e simplesmente” ³².

³⁰ Ou modernismo romântico, tal como Daniel Barbosa Andrade de Faria aborda as formulações modernistas, em especial as de Mário de Andrade, na sua dissertação de mestrado, intitulada “O Modernismo Romântico: Literatura e Política no Brasil”. Universidade de Brasília, 2000; bem como, em seu trabalho de doutorado, ainda em andamento, sob a orientação de Maria Stella Martins Bresciani.

³¹ Candido, Antonio, “Literatura e Cultura de 1900-1945”. In *Literatura e Sociedade*, *op.cit.*, p.112.

³² Idem, *ibidem*.

Bibliografia

ALDRIDGE, A. Owen, “Propósito e Perspectivas da Literatura Comparada”. In Coutinho, Eduardo F. e Carvalhal, Tânia Franco (orgs.), *Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp.255-259.

ALDRIGHI, Itérbio Galiano, *Doidas Conversas: João do Rio, Anfitrião de Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2001 [romance].

ANTELO, Raúl, “João do Rio e o Belo em Máscara”. In *Folhetim – Jornal Folha de São Paulo*, 2 de novembro de 1986, n.508, pp.5-7.

_____. *O Dândi e a Especulação*. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

_____. “João do Rio = Salomé”. In *A Crônica: o Gênero, sua Filiação e Suas Transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 153-164.

_____. “Nação e Pluralismo Analítico”. In Aguiar, Flávio, Meihy, José Carlos Sebe Bom, Vasconcelos, Sandra Guardini T.(orgs.) *Gêneros de Fronteira – Cruzamentos entre o Histórico e o Literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp.173-179.

_____. “Introdução”. In Rio, João do Rio, *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.9-26.

ANTONIO, João, “João do Rio Ganha Sua Melhor Biografia”. In *Cultura - O Estado de São Paulo*, 18 de maio de 1996, p.D15.

ARANTES, Urias, “Macunaíma ou o Mito da Nacionalidade”. In *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, n.20, 1993, São Paulo, pp. 157-174.

AZEVEDO, Marinho, “João Justino Wilde do Rio”. In *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1979.

BAJU, Anatole, “A Verdade sobre a Escola Decadente” [1887]. In Moretto, Fulvia (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, pp.82-88.

_____. “A Escola Decadente” [1887]. In Moretto, Fulvia (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, pp. 89-112.

BALAKIAN, Ana, *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BÁRBARA, Danúsia, “A Alma nem sempre Encantadora das Ruas”, In *Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1981.

BARRETO, Lima “Clara dos Anjos”. *Histórias e Sonhos – Contos*. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 179-191.

BARROS, João de, *Caminho da Atlantida – Uma Campanha Luzo-Brazileira*. Lisboa: Livraria Profissional Editora, s/d.

_____*A Aproximação Luso-Brazileira e a Paz*. Lisboa: Paris: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1919.

BARROSO, Ivo, “Introdução Geral – Nota Editorial”. In Baudelaire, Charles, *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2002, pp.13-25.

BATTAILE, Georges, “Nietzsche y Los Fascistas”. In *Obras Escogidas*. Barcelona: Barral Editores, 1974, pp.125-147.

_____*“Cronica Nietzscheana”*. In *Obras Escogidas*. Barcelona: Barral Editores, 1974, pp. 161-176.

BAUDELAIRE, Charles, *A Modernidade de Baudelaire* (apresentação e seleção de Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____*Sobre a Modernidade: O Pintor da Vida Moderna* (organização de Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____*As Flores do Mal*. In *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A, 2002, 220-256.

_____*El Dandismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, s/d.

BAYRÃO, Reynaldo, "Um Escritor Para Qualquer Espécie de Literatura. Até para o Colunismo Social". In *O Globo*, 26 de junho de 1976.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes, *O Brasil dos Viajantes*, vol. III. São Paulo: Metalivros: Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BENJAMIN, Walter, “Paris, Capital do Século XIX”. In *Walter Benjamin*, (seleção, organização e tradução de Flávio R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985, pp.30-43.

_____. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In *Walter Benjamin*, (seleção, organização e tradução de Flávio R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985, pp. 44- 122.

_____. “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BERGSON, H., *Essai sur La Signification du Comique*. Paris, Felix Alcan Éditeur, 1913.

_____. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1999.

BERLIN, Isaiah, *Limites da Utopia – Capítulos da História das Idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.), *O Futurismo Italiano – Manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BIBLIOTECA Nacional, Paulo Barreto - *Catálogo Comemorativo do Centenário de Nascimento*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1981.

BILAC, Olavo, “XL”. In *Crítica e Fantasia*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira, 1904, pp.385-387.

BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna – Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

BOSI, Alfredo, “Vico (1668-1744) Vida e Obra”. In *Vico*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2ª ed., 1979, pp.VI-XXIV.

BOURGET, Paul, “Teoria da Decadência”. (trecho integrante de *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris, Plon, 1883). In Moretto, Fúlvia M. L.. (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, pp.51-58.

BRAIT, Beth, *A Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella, “Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (As Cidades no Século XIX). In *Revista Brasileira de História*, vol.5, n. 8/9, setembro 1984/abril 1985, pp. 35-68.

_____. “A Cidade e a Rua”. In *Cadernos de História São Paulo*, n.2, jan-dez 1993, pp. 27-38.

_____. “Um Poeta no Mercado”. In *Margem*, n.2, novembro de 1993, pp.125-137.

_____. “Imagens de São Paulo: Estética e Cidadania”. In Ferreira, Antônio, Luca, Tania Regina de, Iokoi, Zilda Gricoli (Orgs.). *Encontros Com a História: Percursos Históricos e Historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999, pp. 11-45.

_____. “Identidades Inconclusas no Brasil do Século XX – Fundamentos de um Lugar-Comum”. In Bresciani, Stella e Naxara, Márcia, (orgs.) *Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora UNICAMP, 2001, pp. 403-429.

_____. “O Poder da Imaginação: do foro íntimo aos costumes políticos. Germaine de Staël e as ficções Literárias”. In Seixas Jacy A., Bresciani, Maria Stella, Brepohl, Marion, (orgs.), *Razão e Paixão na Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, pp.31-46; para a citação p.33.

BROCA, Brito, *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas – Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo* (coordenação Alexandre Eulálio). Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

CAMILOTTI, Virgínia, *João do Rio e/ou Paulo Barreto: A construção de uma Imagem*. Tese de Mestrado, IFCH, UNICAMP, 1997

CANDIDO, Antonio, “Radicais de Ocasão”. In *Discurso*, n.9, 1978, pp.193-201.

_____. “Radicais de Ocasão”. In *Terezina Etc.*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp. 83-94.

_____. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos* (1750-1836), vol.1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 6ª ed., 1981.

_____. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos* (1836-1880), vol. 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 6ª ed., 1981.

_____. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, 7ª ed., pp. 109-138.

_____. “Cartas de um Mundo Perdido”. In *Cultura – Jornal O Estado de São Paulo*, n.454, ano VII, 8 de abril de 1989, pp.1-3.

_____. “A Vida ao Rés-do-Chão”. In *A Crônica - O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Editora da UNICAMP: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

_____. “Atualidade de um Romance Inatual”. In Rio, João do A *Correspondência de Uma Estação de Cura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Poços de Caldas: Instituto Moreira Sales – Casa de Cultura de Poços de Caldas. São Paulo: Editora Scipione, 1992, 3ª ed., pp.IX-XVIII.

_____. “Uma Visão Latino-Americana”. In Chiappini, Ligia e Aguiar, Flávio Wolf de (orgs.), *História e Literatura na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 263-270.

_____. “Dialética da Malandragem”. In *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, pp. 19-54. [originalmente publicado em 1970]

CARVALHO, Elísio de, “João do Rio” (1907). In *As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira*: Paris: Rio de Janeiro: Garnier, s/d, pp.121-139.

CHAVES, José Ricardo, *Los Hijos de Cibeles – Cultura y Sexualidad en La Literatura de Fin Del Siglo XIX*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

CHIAMPI, Irlemar (coord.), *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.), *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CONSEGLIERI PEDROSO, *O Acordo Luso-Brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, s/d.

COTRIM, Álvaro, “A Volta de João do Rio”. In *Revista Manchete*, 24 de fevereiro de 1979.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.) *Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Helena Parente (org.), *Os Melhores Contos de João do Rio*. Rio de Janeiro: Global Editora: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

CURY, Vânia Maria, “Presença Portuguesa nas Comemorações do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil”. In Ramos, Maria Bernadete, Serpa,

Élio e Paulo, Heloisa (orgs.), *O Beijo Através do Atlântico – O Lugar do Brasil no Panlusitanismo*. Chapecó: Argos – Editora Universitária, 2001, p. 25- 61.

DARNTON, Robert, “História e Literatura”. In *O Beijo de Lamourette – Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.270-283.

DERRIDA, Jacques, *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DIMAS, Antonio, *Tempos Eufóricos (Análise de Kosmos: 1904-1909)*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. “João do Rio e Mito do Progresso”. In *Revista USP – Dossiê sobre Liberalismo/ Neoliberalismo*, n.17, março/abril/maio, 1993, pp. 224-226.

_____. “A Encruzilhada do Fim de Século”. In Pizarro, Ana, (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol. II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 537-574.

Equipe de Recherche – Hermeneutique et Critique des Ideologies, *La Decadence – Realite, Mythe ou Ideologie? – Actes du Colloque (28 et 29 avril, 1983)*. Grenoble: UER de Philosophie-Sociologie – Universite des Sciences Sociales de Grenoble, 1983.

FABRIS, Annateresa, “A Antiguidade do Futurismo”. In *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. São Paulo; Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 1-11.

FACCIOLI, Valentim, “O Ensaio de Antonio Candido”. In Aguiar, Flávio, Meihy, José Carlos Sebe Bom e Vasconcelos, Sandra Guardini T. (orgs.), *Gêneros de Fronteira: Cruzamento entre o Histórico e o Literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 78-84.

FARIA, Daniel Barbosa Andrade de, *O Modernismo Romântico: Literatura e Política no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

FERRARO, Juliana Ricarte, *O João Minhoca Conta o Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2002.

FOUCAULT, Michel, “A Psicologia de 1859 a 1950”. In Foucault, Michel, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, pp.133-151.

FOUQUIÉ, Paul, *A Psicologia Contemporânea*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 3ª ed., 1969.

Folha de São Paulo, "Em Texto de Quando o Cinema se Firmava no Brasil, Monteiro Lobato Defendia a Nova Arte, enquanto João do Rio Desprezava o 'HOMUS CINEMATOGRAPHICUS'". In *100 anos de Cinema - Folha de São Paulo*, 30 de novembro, p.4.

Fundação Casa de Rui Barbosa - Centro de Pesquisa. Setor de Filologia, *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie, "Baudelaire, Benjamin e o Moderno". In *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 139-157.

GALARD, Jean, *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo, *O Anticristo e o Romance Russo*. Primeira Versão, n.55, Campinas: IFCH, julho, 1994.

_____. *Labirintos da Alma – Nietzsche e a Auto-Supressão da Moral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. "Nietzsche, Perspectivismo, Genealogia, Transvaloração". In *CULT - Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, 2000, pp.46-50.

_____. *Nietzsche & Para Além de Bem e Mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *Nietzsche como Psicólogo*. Coleção Focus, n.6, 2ª ed. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2002.

GOETHE, J.W. *Escritos sobre Literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro, *João do Rio – Velas do Vício, Ruas da Graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. "A Cidade Moderna e Suas Derivas Pós-Modernas". In *Revista Semeiar*, Rio de Janeiro, n.4, 2000, pp.29-37.

GRIECO, Agrippino, "Paulo Barreto". In *O Sol dos Mortos, Obras Completas de Agrippino Grieco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp.213-217.

GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo, "Villiers, entre o Sonho e o Escárnio". In Villiers de L' Isle-Adam, August, *A Eva Futura* (tradução de Ecila de Azeredo Grünwald). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, pp.11-40.

GUINSBURG, J. (org.), *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed., 1985.

GUSMÃO, Manuel, "Anonimato ou Alterização?". In Revista *Semear*, Rio de Janeiro, n.4, 2000, pp.263-279.

HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HARDMAN, Francisco Foot, "Visões da Guerra: O Brasil na Crise da Civilização". In Leenhardt, Jacques e Pesavento, Sandra Jatahy (orgs.), *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, pp. 185-200.

HAYMAN, Ronald, *Nietzsche*. Coleção Grandes Filósofos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HERMAN, Arthur, *A Idéia de Decadência na História Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Historiadores e Críticos do Romantismo – A contribuição Européia: Crítica e História Literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, "Originalidade Literária". In *O Espírito e a Letra – Estudos de Crítica Literária – 1920-1947*, vol. I. (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.35-41.

_____, "Ariel". *O Espírito e a Letra – Estudos de Crítica Literária – 1920-1947*, vol. I. (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.42-46.

HUTCHEON, Linda, *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUYSMANS, J.-K., *Às Avestas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

João do Rio - Um Escritor entre Duas Cidades - Exposição Iconográfica de 8 de agosto a 4 de outubro. São Paulo: Instituto Moreira Sales: Poços de Caldas: Casa da Cultura de Poços de Caldas, 1992.

JOUBE, Séverine, *Les Décadents*. Paris: Plon, 1989.

JÚNIOR, Diniz, "João do Rio: Uma Vanguarda Com O Povo". In *Jornal do Brasil*, 22 de janeiro de 1972.

KAYSER, Wolfgang, *O Grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.

Kosmos, Novembro, 1904.

LAJOLO, Marisa, “Literatura e História da Literatura: Senhoras Muito Intrigantes”. In Lajolo, Marisa *et alii* (orgs.) *História da Literatura – Ensaio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, pp. 21-36.

LEPENIES, Wolf, *As Três Culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LESSA, Carlos (org.), *Os Lusíadas na Aventura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LEVIN, Orna Messer, *João do Rio - Notícias do Dândi*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 1989.

_____. *As Figurações do Dândi – Um Estudo sobre a Obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Luis Costa, “Desconstruindo Machado”. In *Folha de São Paulo*. *Mais!*, 29 de junho de 2003, pp. 14-15.

LOBATO, Monteiro, “O Bocatorta”. In *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 17^a ed., 1972, pp.100-112.

LOPES, Antonio Herculano (org.), *Entre Europa e África – A Invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro e Imagens e Miragens da Lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert, *Revolta e Melancolia – O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUCA, Tania Regina de, “República Velha: Temas, Tnterpretações, Abordagens. In Camilotti, Virgínia C., Naxara, Márcia R.Capelari e Silva, Fernando Teixeira da (orgs.), *República, Liberalismo, Cidadania..* Piracicaba: Editora UNIMEP, 2003, pp. 33-51.

MACEDO, Joaquim Manuel de, *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, s/d.

MACHADO, Hilda, *Laurinda Santos Lobo – Mecenas, Artistas e Outros Marginais em Santa Tereza*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MACHADO, Roberto, *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

MACKINTOSH, Alastair, *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Editorial Labor do Brasil, s/local e s/d.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, *A Vida Vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1978.

MANN, Thomas, *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed., 2000.

MARINETTI, F.T., "Fundação e Manifesto do Futurismo" (1909). In Bernardini, Aurora Fornoni (org.), *O Futurismo Italiano – Manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, pp.31-36.

_____, "‘Manifesto Técnico’ Literatura Futurista" (1912). In Bernardini, Aurora Fornoni (org.), *O Futurismo Italiano – Manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, pp. 81-87.

MARTINS, Luis, "O Rio Há Ciquenta Anos", "O Suburbano Lima Barreto", "Vida Vertiginosa", "Cem Crônicas Escolhidas". In *Homens e Livros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966, respectivamente pp.17-21, pp.23-26, pp.31-35, pp.83-86. Todos esse artigos faziam menções significativas a João do Rio e o terceiro, era, especialmente, a ele dedicado.

_____(org.) *João do Rio - Uma Antologia. Contos, Crônicas e Reportagens Cariocas*. Rio de Janeiro: Sabiá: MEC, 1971.

_____, "Os Dois Barretos". In *O Estado de São Paulo*, 7 de novembro de 1972.

_____, "Do Folhetim à Crônica". In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Coleção Ensaio. São Paulo: Conselho Estadual de Educação, s/d, pp. 11-18.

_____, "João do Rio". In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Coleção Ensaio. São Paulo: Conselho Estadual de Educação, s/d, pp.19-31.

_____, "Vida Vertiginosa". In *Suplemento Cultura - O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1979.

MARTON, Scarlett, *Nietzsche*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. "O Eterno Retorno do Mesmo – Tese Cosmológica ou Imperativo Ético?". In Türke, Christoph (coord.), *Nietzsche – Uma Provocação*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS: Goethe-Institut/ICBA, 1994, pp.11-3

MATTÉI, Jean-François, "Civilização e Barbárie". In *Filosofia Política – Ética e Estética*, série III, n.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 73-85.

MAUAD, Isabel Cristina, "Um Mandamento: Não Magoar a Crença de Ninguém". In *O Globo*, 4 de julho de 1976.

_____. "Cronista Político Impiedoso". In *Jornal O Globo*, 14 de julho de 1991.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, "A Confederação Luzo Brasileira". In *Graves e Frívolos*. Livraria Editora Leite Ribeiro, Rio de Janeiro, 1922, pp.271-278.

MELLO, Mário Vieira de, *Nietzsche, O Sócrates de Nossos Tempos*. São Paulo: Edusp, 1993.

MICELI, Sergio, *Poder, Sexo e Letras na Primeira República (Estudo Clínico dos Anatolianos)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *História da Literatura Brasileira - Prosa de Ficção (1870-1820)*, volume XII, dir. Álvaro Lins. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

MOLLOY, Sylvia, "Decadentismo e Ideologia: Economia de Desejo na América Hispânica Finissecular". In Chiappini, Lúcia e Aguiar, Flávio Wolf de (orgs.), *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp.13-27.

MONTELLO, Josué, "Uma Glória Esquecida". In *Jornal do Brasil*, 25 de janeiro de 1972.

MORAES, Evaristo de, "Defesa". In *Revista de Direito Civil, Commercial e Criminal*, v.8, 1908, p.132.

MORAIS, Santos, "Antologia de João do Rio". In *Jornal do Comércio*, 1 de fevereiro de 1972.

MORETTO, Fulvia M.L. (org.), *Os Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MOTTA, Leda Tenório da, *Sobre a Crítica Literária Brasileira no Último Meio Século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

MUCCI, Latuf Isaias, *Ruína & Simulacro Decadentista – Uma Leitura de Il Piacere de D’Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

NABUCO, Joaquim, *Minha Formação*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1956.

NAFFAH NETO, Alfredo, “Ecos Nietzscheanos”. In NAFFAH NETO e CAZNÓK, Yara Borges, *Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Editora Musa, 2000.

NAXARA, Márcia Regina, *Sobre Campo e Cidade – Olhar, Sensibilidade e Imaginário: em busca de m Sentido Explicativo para o Brasil no Século XIX*. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1999.

NEDELL, Jeffrey D., *Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite No Rio de Janeiro na Virada do Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Luiz Felipe Baêta, “As Religiões no Rio”. In *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1976, p.7.

NEVES, Margarida de Souza, “Uma Escrita do Tempo: Memória, Ordem e Progresso nas Crônicas Cariocas”. In *A Crônica - O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 75-92.

NEVES-MANTA, I. de L., *A Individualidade e a Obra Mental de João do Rio em Face da Psiquiatria*. Tratado de Pathologia e Esthetica Brasileira por I. de L. Neves-Manta, v.I. Rio de Janeiro: Imprensa Médica, 1928.

_____. *A Arte e a Neurose de João do Rio (A Individualidade e a Obra Mental de João do Rio em Face da Crítica e da Psiquiatria)*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, Rio de Janeiro, 1960.

NIETZSCHE, F., *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de Uma Filosofia do Futuro*. São Paulo: Hemus Livraria Editora, 1981.

_____. *Obras Incompletas – Friedrich Nietzsche*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, vol II, 1991.

_____. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O Caso Wagner: Um Problema para Músicos. Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um Psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A Vontade de Potência*. Tradução de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A, s/d.

_____*A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

_____*Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

NITRINI, Sandra, *Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NUNES, Benedito, “A Visão Romântica”. In Guinsburg, J. (org.), *O Romantismo*. Editora Perspectiva, 2ª ed., 1985, pp. 51-74.

PAES, José Paulo, “O Art Nouveau na Literatura Brasileira”. In *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.64-80.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, *As Barricadas da Saúde – Vacina e Protesto Popular no Rio de Janeiro da Primeira República*. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Altas Literaturas – Escolhas e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____*“Villiers de L’Isle-Adam: A Vida como Arte”*. In *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, pp.35-44.

PIZARRO, Ana, (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol. II. Campinas: UNICAMP, 1994.

POHL, João Emanuel, *Viagem no Interior do Brasil- Empreendida nos anos de 1817 a 1821 e publicada por ordem de sua majestade o Imperador da Áustria*. Primeira parte. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: INL, 1951.

PÓLVORA, Hélio, “João do Rio”. In *Caderno B - Jornal do Brasil*, 10 de maio de 1972.

PRADO, Antonio Arnoni, “Mutilados da Belle-Époque – Notas sobre as Reportagens de João do Rio”. In Schwartz, Roberto (org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, pp.68-72.

_____*“Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo”* In Pizarro, Ana (org.), *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol. II Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, pp. 597–613.

PRAZ, Mario, *A Carne, A Morte e O Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PRZYBOS, Julia, “Voyage du Pessimisme et Pessimisme du Voyage”. In *Romantisme - Revue du Dix-Neuvième Siècle*, Troisième Trimestre, 1988, n.61, Paris, pp. 67-74.

RAMOS, Maria Bernadete, SERPA, Élio e PAULO, Heloisa, *O Beijo Através do Atlântico – O Lugar do Brasil no Panlusitanismo*. Chapecó: Argos – Editora Universitária, 2001.

Revista Atlantida, de n.1 (ano I, novembro de 1915) a n.39 (ano IV, junho 1919).

Revista Convergência Lusíada – Número Especial, 17 – “Brasil e Portugal: 500 anos de Enlacer e Desenlaces. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 2000.

_____. Número Especial, 19, “Relações Luso-Brasileiras”. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 2002.

Revista Sala de Espera. Agosto, n.5, 1922.

RIBEIRO, João, “Paulo Barreto” (1907). In *Obras de João Ribeiro: Críticos e Ensaístas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959, pp.131-132.

RIO, João do, *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, s/d.

_____. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, s/d [1906].

_____. *Cinematographo*. Porto: Editore Livraria Chardron, 1909.

_____. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d [1910].

_____. *A Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

_____. *Portugal D'Agora*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

_____. *A Bella Madame Vargas*- Peça em Três Actos. Rio de Janeiro: Briguier e Cia. Livreiros-Editores, s/d.

_____. *Os Dias Passam...*Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1912.

_____*Eva – Peça em Tres Actos.* Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora: Arthur Brandão & C., 2ª ed., s/d.

_____*Chronicas e Frases de Godofredo de Alencar.* Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1916.

_____*No Tempo de Wenceslão...* Rio de Janeiro: Villas-Boas & C., 1917.

_____*Pall-Mall Rio de José Antonio José – Inverno Mundano de 1916.* Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1917.

_____*Sésamo.* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

_____*A Correspondencia de uma Estação de Cura.* Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.

_____*A Mulher e Os Espelhos.* Lisboa: Portugal-Brasil Limitada. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, s/d [1918].

_____*Rosário da Ilusão.* Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, s/d.

_____*Ramo de Loiro – Noticias em Louvor.* Paris/Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand. Porto: Livraria Chardron. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/d. [1919]

_____*Adiante! À Bandeira. – As Profissões Práticas. A Música e as Pátrias. – O Momento de Minas. Brasil na Guerra. Pela Aproximação de Portugal e Brasil.* Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand. Porto: Livraria Chardron. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.

_____*Algumas Figuras no Momento – Na Conferencia da Paz, vol. III.* Rio de Janeiro: Editores Vilas-Boas & C., 1920.

_____"Solicitudes" [Estudo de João do Rio sobre a obra *Solicitudes*] In Silva, Antonio Joaquim, *O Pó de Sandálias.* Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1923.

_____*Celebridades – Desejo.* Rio de Janeiro: Ofic. Graf. da "Pátria Portuguesa" e "Lusitânia", 1932.

_____"D. Joaquina". In Graciliano Ramos (org.) *Contos e Novelas.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s/d.

_____ *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1951.

_____ *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1951.

_____ "O Fim de Arsênio Godart". In Tiedel, Diaulas, *Maravilhas do Conto Brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.

_____ "A Fada das Pérolas" (conto que integra originalmente o volume *A Mulher e Os Espelhos*, de 1918), In Magalhães Jr, Raimundo, *O conto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

_____ "Dentro da Noite" (conto que integra originalmente o volume *Dentro da Noite*, de 1910). In Monteiro, Jeronymo, *O Conto Trágico*. Coleção Panorama do Conto, n.9. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960.

_____ "A Sensação de Passado". In Penteado, Jacob, *Contos Brasileiros*. Coleção Primores do Conto Universal. São Paulo: Gráfica e Editora EDIGRAF, s/d, p. 169-175

_____ *João do Rio - Uma Antologia. Contos, Crônicas e Reportagens Cariocas*, (organizada por Luís Martins). Rio de Janeiro: Sabiá: MEC, 1971.

_____ *A Bella Madame Vargas*. Coleção Dramaturgia Brasileira, n.31. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Nova Aguilar, 1973.

_____ *João do Rio - Uma Antologia*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____ *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

_____ *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1978.

_____ *Histórias da Gente Alegre*, seleção de contos e crônicas organizadas por João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____ *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1987.

_____ *Os Melhores Contos - João do Rio* (organização e seleção Helena Parente Cunha). Rio de Janeiro: Global Editora: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

_____ *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.

_____ *A Mulher e Os Espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.

_____ *A Correspondência de Uma Estação de Cura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Poços de Caldas: Instituto Moreira Sales – Casa de Cultura de Poços de Caldas. São Paulo: Editora Scipione, 1992, 3ª ed. Texto apurado pela 1ª edição de 1918, por Adriano da Gama Kury.

_____ *A Profissão de Jacques Pedreira..* São Paulo: Editora Scipione: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____ *A Alma Encantadora das Ruas* (organização de Raúl Antelo). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ *Memórias de Um Rato de Hotel*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

_____ *Crônicas Efêmeras – João do Rio na Revista da Semana* (pesquisa e apresentação de Níobe Abreu Peixoto). São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes. Cotia: Ateliê Editorial. São Paulo: Editora Giordano, 2001.

_____ “O Bebê de Tarlatana Rosa” e “Dentro da Noite”. In *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (seleção, organização, introdução e referências bibliográficas de Ítalo Moriconi). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, respectivamente pp.28- 33 e 43-48.

_____ *Teatro de João do Rio* (organizado por Orna Messer Levin). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____ “A Parada da Ilusão”. In *13 dos Melhores Contos de Amor da Literatura Brasileira* (organizado por Rosa Amanda Strauzs). Rio de Janeiro: Ediouro, pp.133-143, 2003.

Traduções de Oscar Wilde efetuadas por João do Rio:

_____ *Intenções*. Rio de Janeiro: Paris: Livraria Garnier, s/d.

_____ *Salomé*. Rio de Janeiro: PHILOBIBLION, 1977.

_____ *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____ *Salomé*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____*O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins, *João do Rio – A Cidade e o Poeta – olhar de Flâneur na Belle Époque Tropical*. Rio de Janeiro: Editor FGV, 2000.

RODRIGUES, João Carlos (org.) *Histórias da Gente Alegre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____*"João do Rio e Poços de Caldas"*. In *João do Rio - Um Escritor entre Duas Cidades - Exposição Iconográfica de 8 de Agosto a 4 de Outubro de 1992*. Poços de Caldas: Casa da Cultura de Poços de Caldas: São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1992, pp.19-29.

_____*João do Rio - Catálogo Bibliográfico -1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

_____*João do Rio – Uma Biografia*, Rio de Janeiro: TopBooks, 1996.

RODRIGUEZ, Bittencourt, *Uma Confederação Luso-Brasileira – Fatos, Opiniões e Alvitres, Prováveis Alianças e Agrupamentos de Nações*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1923.

RÖHL, Ruth, "Apresentação". In Chiampi, Irleamar (coord.), *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp.21-25.

ROSENFELD, Anatol, "Romantismo e Classicismo". In Guinsburg, J. (org.), *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp.275-294.

RUGENDAS, Johann Moritz, *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes: Brasília: INL, 7ª ed., 1976.

SÁ, Jorge de, *A Crônica*. São Paulo: Ática, 3ª ed., 1987.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche – Biografia de uma Tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SCALZO, Nilo, "As Duas Imagens de Um Jornalista". In *Cultura - O Estado de São Paulo*, 2 de agosto de 1981, pp.12-13.

SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARTZ, Jorge, *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20 – Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto, (org.), *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. “As Idéias Fora do Lugar”. In *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 3ª ed., 1988, pp.13-28.

_____. “Nacional por Subtração”. In *Que Horas São?: Ensaaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.29-48.

_____. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In *Que Horas São?: Ensaaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 129-163.

_____. “Os Sete Fôlegos de um Livro”. In Aguiar, Flávio (org.), *Antonio Candido – Pensamento e Militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 82-95.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó, "A Moda como Ritual Tranquilizador na Ficção de João do Rio". In *Revista Convergência*, Jul/Dez de 1977.

_____. *Morte e Prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: Instituto Estadual do Livro, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, “Arte, Crítica e Crítica como Arte – Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”. In *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, n.20, São Paulo, 1993, pp.115-136.

SEVCENKO, Nicolau, *A Literatura como Missão – Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1985.

SIMMEL, Georg, “A Metrópole e a Vida Mental”. In Velho, Otávio Guilherme (org.), *O Fenômeno Urbano*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d, pp.11-25.

SIRONNEAU, J. P., “Les Deux Versants, Mythologique et Socio-historique de L’Idée de Décadence”. In Equipe de Recherche Hermeneutique et Critique des Ideologies, *La Decadence – Realite, Mythe ou Ideologie?*. Actes Du Colloque (28 et 29 avril 1983. Uer de Philosophie-Sociologie – Universite des Sciences Sociales de Grenoble, 1983, pp.3-17.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau – Transparência e Obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SÜSSEKIND, Flora, *Cinematógrafo de Letras – Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. "O Figurino e a Forja". In Fundação Casa de Rui Barbosa- Centro de Pesquisa. Setor de Filologia, *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, pp.31-47.

_____. "Lúcio Mendonça e João do Rio: O Romance Epistolar e a Virada do Século". In Fundação Casa de Rui Barbosa- Centro de Pesquisa. Setor de Filologia, *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, pp. 189-202.

_____. *O Brasil não é Longe Daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. "O Cronista & O Secreto Amador". In Rio, João do, *A Profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Editora Scipione: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp.IX-XXXIII.

_____. "O Escritor como Genealogista: A Função da Literatura e a Língua Literária no Romantismo Brasileiro". In Pizarro, Ana (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura – Emancipação do Discurso*, vol.II. Campinas: UNICAMP, 1994, pp. 451-485.

TÜRCKE, Christoph, *O Atraso promovido – Teoria Crítica a partir da América Latina*, (mimeo), s/d.

VALÉRY, Paul, "La Conquête de L'Ubiquité". In *Oeuvres de Paul Valéry*, Tome II, Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1960, pp.1284-1287.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta, "O Popular como Transgressão da Ordem: As Crônicas de João do Rio". In *Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNART: Instituto Nacional do Folclore, 1988, pp.27-38.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro – Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENEU, Marcos Guedes, "O Flâneur e a Vertigem – Metrôpole e Subjetividade na Obra de João do Rio". In *Estudos Históricos*, vol.3, n.6, 1990, pp.229-243.

VERÍSSIMO, José, *O que é Literatura? e Outros Escritos*. São Paulo: LANDY Editora, 2001.

VILLAÇA, Antônio Carlos, "Vida e Morte do Jornalismo Literário". In *Caderno B - Jornal do Brasil*, 24 de agosto de 1974.

VILLIERS de L'Isle-Adam, August, *A Eva Futura*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

VITOR, Nestor, "Os Novos" [1899]. In *Obra Crítica de Nestor Victor*, vol I. Coleção de Língua Portuguesa Moderna. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Brasília: MEC, 1969, pp. 285-292.

_____. "As Religiões no Rio por João do Rio (Paulo Barreto)" [1906]. In *Obra Crítica de Nestor Vitor*, vol.I, Coleção de Língua Portuguesa Moderna. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Brasília: MEC, 1969, pp.382-388.

VOLOBUEF, Karin, *Frestas e Arestas – A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. Assis: Editora da Unesp, 1999.

WEHLING, Arno, *A Invenção da História – Estudos sobre o Historicismo*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2001.

WHITMAN, Walt, *Folhas das Folhas da Relva (Leaves of Grass)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Selected Poems*. Nova York: Dover Publications, 1991

WILDE, Oscar, "O Modelo Milionário". In *Os Melhores Contos de Oscar Wilde*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, pp.17-22.

WILSON, Edmund, "O Simbolismo" e "Paul Valéry". In *O Castelo de Axël – Estudo Sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Editora Cultrix, 9ª ed, 1993, pp.9-24 e pp.53-71, respectivamente.

WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 5ª ed., 1992.

WUNDT, W. *Hypnotisme et Suggestion – Étude Critique*. Paris: Felix Alcan, 1893.

ZWEIG, Stefan, *O Mundo que Eu Vi*. Rio de Janeiro: Record, 1999.