



**Dayane da Silva Nascimento**

**João do Rio:**  
um Herói no Labirinto da Vida Moderna

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antônio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro  
Setembro de 2013



**Dayane da Silva Nascimento**

**João do Rio:**  
um Herói no Labirinto da Vida Moderna

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues**

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Daniel Pinha Silva**

Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Henrique Estrada Rodrigues**

Departamento de História - PUC-Rio

**Profª Mônica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Dayane da Silva Nascimento**

Graduado em História pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2005-2010), onde foi bolsista do Programa de Iniciação Científica - CNPq, tendo desenvolvido pesquisas nas áreas de História Social da Cultura, História do Rio de Janeiro e Literatura. Participou de diversos Congressos e Seminários nas áreas de Historiografia, História Comparada e História Cultural.

#### Ficha Catalográfica

Nascimento, Dayane da Silva

João do Rio: um herói no labirinto da vida moderna / Dayane da Silva Nascimento ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues – 2013.

128 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2013.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. João do Rio. 3. Modernidade. 4. Cultura urbana. 5. Modernidade carioca. I. Rodrigues, Antônio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

À memória do meu pai e eterno amigo,  
Almir Barbosa do Nascimento

## Agradecimentos

Aos meus pais, Almir Barbosa do Nascimento e Dalceneia Inácio da Silva Nascimento, que me transmitiram os verdadeiros valores da vida e sempre respeitaram e apoiaram minhas escolhas.

A minha irmã gêmea, Danielle Nascimento, que viveu comigo todas as aventuras, tristezas e alegrias.

Ao meu amigo e tradutor Guillaume Lampin, pela paciência, amor e dedicação.

Ao meu cearense preferido, Sérgio Pontes, amigo doce, engraçado, genial (e de sotaque carregado!) que me prova a cada nova distância, que a amizade sempre sobreviverá ao tempo, ao espaço e à infinita saudade.

Aos meus inspiradores amigos: Angélica Ferrarez, Felipe Quintelas, Herbert de Paz, Igor Fernandes, Jair Labres, Mariana Burlamarque, Marcelo Dominguez, Maria Cristiane da Costa, Pedro Geribola Novaes e Sergiano Alcântara.

Ao meu orientador Antônio Edmilson Martins, pelo incentivo, amizade e confiança.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos sem os quais este trabalho não poderia ser realizado.

## Resumo

Nascimento, Dayane da Silva; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. **João do Rio: um Herói no Labirinto da Vida Moderna**. Rio de Janeiro, 2013, 128p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação busca analisar as representações do mundo moderno na obra de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, conhecido como João do Rio (1881-1921). Para tanto, o compreenderemos não como jornalista, literato ou cronista simplesmente, mas como intelectualidade complexa mergulhada na tragicidade da modernidade do seu tempo e possuidor de uma constituição heróica. Vivendo numa nova era, e consciente disso, João do Rio nos oferece, por meio de suas crônicas, artigos e romances, uma oportunidade de, entrando em sua subjetividade, conhecer o que via e o que para ele representava a vida na metrópole carioca, na qual as ruas e a massa urbana funcionavam como fonte de inspiração, paisagem e laboratório para o olhar curioso dos novos “tipos” e “estados de alma” modernos. Desse modo, através de conceitos como decadentismo, ironia, heroísmo, *flânerie* e modernidade, procuramos, seguindo a incerteza de uma rota labiríntica, demonstrar o potencial heróico de sua obra.

## Palavras-chave

João do Rio; Modernidade; Cultura Urbana; Modernidade Carioca

## Résumé

Nascimento, Dayane da Silva; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins (Orientateur). **João do Rio: un Héros dans le Labyrinthe de la Vie Moderne**. Rio de Janeiro, 2013, 128p. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Le présent mémoire cherche à analyser les représentations du monde moderne dans l'oeuvre de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, plus connu sous le nom de João do Rio (1881-1921). Pour cela, nous l'appréhenderons non seulement comme journaliste, écrivain et chroniqueur, mais aussi comme intellectualité complexe plongée dans le tragique de la modernité de son temps et dotée d'une constitution héroïque. Vivant dans une ère nouvelle, et conscient de cela, João do Rio nous offre, grâce à ses chroniques, articles et romans, l'opportunité de connaître, en entrant dans sa subjectivité, ce qu'il voyait et ce qui pour lui représentait la vie dans la métropole carioca, dont les rues et les foules fonctionnaient à la fois comme paysages, thématiques, source d'inspiration, et condition nécessaire à sa relation avec le nouveau et les divers "types" et "états d'âme" modernes. De cette manière, à travers des concepts tels que le décadentisme, l'ironie, l'héroïsme, la *flânerie* et la modernité, nous chercherons, suivant l'incertitude d'un parcours labyrinthique, à démontrer le potentiel héroïque de son oeuvre.

## Mots-clés

João do Rio; Modernité; Culture Urbaine; Modernité Carioca

## Sumário

1.	Introdução	10
2.	Capítulo I - Uma Primeira Tentativa de Saída: A Decadência	18
2.1	Uma “atmosfera decadente”	18
2.2	Decadentismo Melancólico	19
2.3	Decadentismo Heroico	28
2.4	João do Rio: Um Herói da Modernidade	36
2.5	Dentro da Noite	43
3.	Capítulo II - Uma Segunda Tentativa de Saída: A Ironia	58
3.1	A Ironia como Retórica da Modernidade	58
3.2	A Ironia é o Lirismo da Desilusão	67
4.	Capítulo III - Uma Terceira Tentativa de Saída: A Flânerie	91
4.1	1- João do Rio e Charles Baudelaire: Uma aproximação	91
4.2	2- As Ruas em Alma	113
5.	Conclusão	120
6.	Referências Bibliográficas	123



*O labirinto é o caminho certo para aquele que sempre chega a tempo a sua meta.*  
Walter Benjamin

# 1

## Introdução

A presente dissertação busca compreender as representações do mundo moderno, na obra de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, conhecido como João do Rio. Carioca, viveu de 1881 a 1921, tendo a capital federal, marcada por mudanças ideológicas e materiais, como cenário para a sua arte de narrar em crônicas a “alma encantadora das ruas” do Rio de Janeiro.

A análise tanto de João do Rio como de sua obra é desafiadora para todos aqueles que buscam uma compreensão total, direta e perfeita de seu perfil e subjetividade, uma vez que se trata de uma individualidade extremamente complexa e muitas vezes contraditória. Quem procura aprisioná-lo em conceitos ou ajustes teóricos demasiado fixos dificilmente conseguirá compreendê-lo ou correrá o risco de fazer afirmações que como castelos de cartas desmoronam ao virar de páginas. Afinal, nem mesmo seus contemporâneos conseguiram apreendê-lo em toda a sua fugacidade de crítico, amante, irônico e cúmplice da imediatez vertiginosa que a sua leitura da vida moderna pode conter.

Diante do “labirinto da alma moderna”<sup>1</sup> que foi João do Rio, tentaremos percorrer esse arriscado percurso labiríntico, por vezes nos perdendo, outras tocando, ainda que minimamente, nas reais questões que o nortearam, tendo em mente não uma saída definitiva desse labirinto, mas “possíveis e provisórias saídas” que nos levem ao instigante e ameaçador rumo até sua compreensão.

Neste sentido, não se constitui como objetivo deste trabalho fazer um estudo literário pormenorizado da totalidade de suas obras, nem tampouco partimos do princípio de que seus escritos forneçam uma imagem real da sociedade do período, afinal, como nos disse Nicolau Sevcenko:

Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza, do clima e das condições ambientais?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner*: um problema para músicos. Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23

<sup>2</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 20

O Rio de Janeiro da época de João do Rio estava sofrendo as inúmeras transformações urbanas oriundas das reformas do governo Rodrigues Alves (1902-1906). A capital federal, tendo como modelo a França, modernizava-se, “assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor”<sup>3</sup>. E é nesse clima de mudanças irreversíveis, que nasce a obra de João do Rio. Como ele mesmo explica na introdução do livro *Vida Vertiginosa*:

Este livro como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento (...). O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob [sic] o mais curioso período da nossa vida social, que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias<sup>4</sup>.

Neste sentido, tendo esta “experiência moderna” caráter especificamente urbano, a *cidade*, com seus encantos e horrores se constitui não apenas como lugar, mas também como personagem central de quase todos os seus trabalhos. Em suas crônicas, o conceito de cidade se mostra de forma tão ampla, que por vezes se assemelha àquele traçado por Simmel:

Assim como um ser humano não se esgota nos limites do seu corpo ou do distrito que ele preenche com sua atividade imediata, mas somente na soma dos efeitos que se irradiam dele temporal e espacialmente: assim também uma cidade constitui-se da totalidade de seus efeitos, que ultrapassam o seu imediatismo<sup>5</sup>.

Sendo assim, a rua, o mergulho na massa da cidade grande, servem não apenas como fonte de inspiração ou paisagem, mas como condição imprescindível para a sua relação com o novo e o viver modernos. Na crônica intitulada *A Rua*, João do Rio afirma: “Nas grandes cidades a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral de seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões, políticas”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> SEVCENKO, Nicolau, 1985. p. 81

<sup>4</sup> RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

<sup>5</sup> <http://pt.scribd.com/doc/53282905/A-METROPOLE-E-A-VIDA-MENTAL>

<sup>6</sup> RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. P. 12

Em seus textos, o progresso e o cosmopolitismo dele oriundo aparecem de maneira nem sempre otimista. Como disse Antônio Edmilson Martins, “a cidade transformou-se, pelo progresso, numa grande babel e registrou, nos acampamentos da miséria, uma modernização que envolvia, não prazer, mas dor e choro”<sup>7</sup>. E, dando poeticamente voz a João do Rio, este afirma:

Esses contrastes dos dois mundos são, para mim, como resultantes da perversidade da cidade moderna, onde os homens perdem seus sentimentos, seja pelo luxo ou pela miséria. (...) o progresso apresenta seu lado demoníaco, arrasa os homens, retira-lhes a vontade e lança-os no turbilhão das ilusões<sup>8</sup>.

Ao percebermos João do Rio como um habitante desse mundo moderno, se faz necessário elucidar que o conceito de modernidade aqui empregado tem como fundamentação básica a análise de *modernidade em cascata* apresentada por Hans Ulrich Gumbrecht<sup>9</sup>. Segundo ele, quem tenta definir conceitualmente a modernidade enfrenta o que chamou de uma “sobreposição desordenada” de uma série de conceitos diferentes que como cascatas “parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam, e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade”<sup>10</sup>. Apesar de compreender ser muito importante se estabelecer definições transparentes, afirma que diante de um conceito tão polissêmico como o de modernidade, o historiador deve se libertar da ideia de controlar sistematicamente seu objeto em definições limitadoras e puramente conceituais. E explica:

(...) convém insistir em que, diferentemente dos conceitos sistemáticos, os problemas inerentes às noções históricas não podem ser resolvidos via definições transparentes ou mesmo consensuais. Em vez de obter clareza por meio de definições, o historiador está obrigado à tarefa de desenvolver descrições cada vez mais complexas. Afinal, não deveria ser nosso interesse dispensar o passado, controlando-o em conceitos eficientes, mas somente pôr a nós mesmos e ao nosso presente em confronto com as imagens mais ricas possíveis da alteridade histórica<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins, 2000, p. 93

<sup>8</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins, 2000, p. 102

<sup>9</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>10</sup> GUMBRECHT, 1998, p. 9

<sup>11</sup> GUMBRECHT, 1998, p. 11

Ao se perceber diante de um mundo novo, João do Rio vislumbrava a metrópole moderna como um lugar de *fascínio* e *melancolia*. Esta tensão, intrínseca à própria noção de modernidade, não está presente apenas em seus escritos como também nas múltiplas análises de teóricos de sua obra. Estes últimos, como afirma Virginia Camilotti, o vêem geralmente através da ótica da dualidade e da contradição: “totalmente adaptado” ou “inteiramente desajustado”, “o maior porta-voz da modernização” ou “o nostálgico retratista das tradições”, “cosmopolita e *snoob*” ou “patriota e defensor do Rio”, “defensor do progresso” ou “o revelador da decadência da civilização”, “plagiador inveterado” ou “o mais original criador dos tipos sociais”<sup>12</sup>. A razão de tanta heterogeneidade entre seus teóricos, se baseia principalmente no fato de João do Rio ter sido uma figura fugidia que, escrevendo e vivendo mergulhado na experiência, apresentou análises tão mistas e complexas que resultaram em diferentes vertentes de interpretação. Essa personalidade singular de João do Rio foi muito bem definida por Elísio de Carvalho:

Artista bizarro, atormentado e cintilante, admirável como Jean Lorrain e paradoxal como Oscar Wilde, – seus mestres, voluptuoso, requintado, nostálgico como um lírico e impulsivo como um bárbaro, ao mesmo tempo místico como Verlaine e pagão como d’Annunzio, a imaginação fulgurante ávida sempre das sensações do raro e do imprevisto, que se tornou o historiógrafo estranho da alma das ruas, o melancólico analista da escola dos vícios, o psicólogo sutil, e às vezes cruel, das religiões, das crenças e dos cultos da nossa cidade, o cronista elegante, e o mais singular, das luxúrias, das perversões, das vesânicas das sensualidades, das bizarras inconfessáveis e das grotescas vaidades da nossa gente (...) <sup>13</sup>.

Diante de toda essa contradição que cerca sua obra, a análise de seus trabalhos demonstrou-nos o quanto sua produção parecia por vezes variar no mesmo ritmo das transformações históricas que agitavam a sociedade. Apesar do fascínio que nutria pela experiência da modernidade, por exemplo, por vezes deixa transparecer um certo desconforto, inadaptação, como se mergulhado em uma “atmosfera decadente”. A ligação de João do Rio com esta “tendência literária” não é nova e sua discussão estará presente no nosso primeiro capítulo.

<sup>12</sup> Termos analisados na dissertação de mestrado de Virgínia Camilotti. CAMILOTTI, Virgínia. João do Rio e/ou Paulo Barreto: *a crítica literária e a construção de uma imagem*. Defendida na Universidade Estadual de Campinas, 1997.

<sup>13</sup> CARVALHO, Elísio de, apud CÂNDIDO, Antônio. Radicais de Ocasão. *Discurso*: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 9, p. 4

Essa atmosfera decadente que por vezes cerca o autor, encontra-se intimamente ligada à sua relação com a figura do dândi. Uma das máscaras que lhe permite reagir ao artificialismo e tédio da vida moderna, o dandismo, ao proporcionar uma espécie de “rebeldia intelectualmente refinada”, funcionaria como ação racional contra a vulgaridade da época. Como explica Orna Levin:

(...) o decadentismo, sugerindo ao poeta o uso de temas mórbidos e perversos, ao lado do dandismo, pelo qual se destaca a independência dos sentimentos, equivalem a duas faces de uma mesma moeda, já que ambos permitem ao escritor extrair da artificialização dos procedimentos um sentido místico<sup>14</sup>.

Para Marcos Guedes Veneu, os “vícios e aberrações” tematizados por João do Rio, são reveladores da preocupação do autor em focalizar o “mal-estar da civilização” ou o mal-estar da modernidade, compreendendo o progresso como uma “utopia ambígua”.

Todas as transformações e espírito cosmopolita que inundavam o Brasil de novas ideias e valores não condensadas apenas nas mudanças físicas da reforma urbana, parecia exigir do artista e dos homens de letras uma certa tomada de posição. Diante da vertigem do novo, agindo como defensores do progresso ou como pessimistas decadentes, só não lhes cabia a indiferença. Nesse sentido, Orna Levin afirma:

Ocorre que estas coordenadas estéticas absorvidas numa espécie de impressionismo literário definiam para o artista uma missão regeneradora, ao mesmo tempo em que lhe permitiam entusiasmar-se com o espírito cosmopolita a que se dispunha traduzir. Entendemos que as manifestações de simpatia aos decadentistas franceses chegavam ao Brasil na mesma hora em que o projeto reformista das elites imprimia um novo passo metropolitano à nossa capital. (...) Dentro destes princípios, a literatura vai oscilar ora em torno de variáveis entusiastas, nas quais as manifestações da modernidade serão bem recebidas, ora em torno de gestos de inconformismo, pressupondo a insatisfação do artista diante das transformações presenciadas<sup>15</sup>.

Frente a essas tensões modernas, uma saída comum encontrada por João do Rio é a entrega à *flânerie*. Travestido de flâneur, se deixa levar pela “multidão doentia”, usufruindo de seus prazeres e horrores, se embriagando na solidão

<sup>3</sup> LEVIN, Orna Messer. *As figuras do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Editora da UNICAMP. SP, 1996. P. 48

<sup>15</sup> LEVIN, Orna Messer, 1996, p. 66

populosa do labirinto da cidade. Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire descreve o que para ele seria o perfeito *flâneur*:

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. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente<sup>16</sup>.

De modo semelhante, flunar para João do Rio é ter “o vírus da observação ligado ao da vadiagem”:

A fim de explorar os “estados de alma” (...), é preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades mal-sãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele a quem chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar<sup>17</sup>.

E é flinando que João do Rio encontra inspiração para suas crônicas, não de uma forma egocêntrica – para falar de si mesmo, como muitos autores o fazem – mas para, através de sua pena, dar voz e colorido à rua, misturando realidade e imaginação, olhar e sensação, sempre de forma tão fascinante que, lendo suas palavras somos tomados pelas mãos e, confiantes, nos deixamos guiar.

Na presente dissertação, buscaremos compreender João do Rio não como jornalista, literato ou romancistas simplesmente, mas como intelectualidade complexa “mergulhada na tragicidade” da modernidade do seu tempo e possuidor de uma constituição heroica.

Como “arma”, nosso herói se utilizava da crônica, que por sua fugacidade e leveza, servia perfeitamente ao leitor moderno que sofria da doença da “pressa de acabar”. Essas crônicas, longe de representarem de maneira direta a “realidade” de seu tempo, possuíam um tom de ensaio, ou seja, mais pareciam rascunhos ou ideias inacabadas que de maneira alguma buscavam convencer. Talvez coubesse

<sup>16</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.

<sup>17</sup> RIO, João do. 1951. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro, Organizações Simões. p. 11-12.

ao próprio João do Rio a definição que atribuiu ao estilo de Oscar Wilde: “O estilo de Wilde é o estilo que conversa, que ouve o que narra”<sup>18</sup>.

Como não poderia deixar de ser, buscaremos apresentar João do Rio sempre em consonância com o seu tempo, afinal, como disse Sartre sobre Flaubert:

(...) um homem nunca é um indivíduo; seria melhor chamá-lo de *universal singular*: totalizado e, por isso mesmo, universalizado por sua época, ele a retotaliza ao reproduzir-se nela como singularidade. Universal pela universalidade singular da história humana, singular pela singularidade universalizante de seus projetos, ele exige ser estudado simultaneamente pelas duas pontas. Precisaremos encontrar um método apropriado<sup>19</sup>.

Neste sentido, o método por nós utilizado para tentar compreender a modernidade que dilacera e encanta de João do Rio, foi a perspectiva do labirinto, no qual cada capítulo representa uma procura e uma tentativa de saída. No primeiro, analisaremos a aproximação de João do Rio de uma certa “atmosfera decadente”, que a partir da segunda metade do século XIX, compreendia o tempo histórico, apesar de marcado pelo luxo e conforto, como tomado por um sentimento de degeneração moral que transformara de maneira irreversível todos os âmbitos da vida social. Nesse sentido, apresentaremos uma genealogia do decadentismo, focando nossa atenção em termos como melancolia, decadentismo, atitude blasé, transmutação, heroísmo e etc.. Seguindo essa via da decadência, verificamos a existência de duas vertentes opostas que denominamos de “decadentismo melancólico” e “decadentismo heroico”.

A primeira vertente, ligaria a decadência diretamente à ideia de declínio e desilusão, tida como consequência de uma certa desorientação moderna. Através da análise da concepção de melancolia oferecida por autores com Freud, Benjamin, Aristóteles, Nietzsche, Baudelaire e outros, percorreremos suas nuances e representações na vida moderna, sobretudo, no que diz respeito ao trabalho intelectual.

A segunda, que denominamos de *decadentismo heroico*, se fundamenta na valorização do que foi desintegrado com a modernidade, visando restabelecer o

<sup>18</sup> Prefácio de João do Rio para a sua tradução do livro *A Decadência da Mentira e outros Ensaios* de Oscar Wilde. WILDE, Oscar. *A Decadência da Mentira e outros Ensaios*. Editora Imago, p 21

<sup>19</sup> Prefácio de “O idiota da família” de Sartre sobre Flaubert. SARTRE, Jean-Paul. *L’Idiot de la famille*. Tome I. Edition Gallimard.



que fora destruído. Como oposição a perspectiva do *decadentismo melancólico*, apresentaremos o potencial heroico da obra de João do Rio como fortemente marcado por essa vertente que busca a “transmutação total dos valores”, e que nega o pessimismo e vê o mundo como um “laboratório” de novos estados de alma frutos da modernidade. A partir da crítica nietzscheana e de pensadores como Paul Bourget, Sócrates e outros, demonstraremos o heroísmo presente na poética de João do Rio, sobretudo através da análise do volume *Dentro da Noite*.

No segundo capítulo, nos entregaremos a sua verve irônica. Para tanto, utilizaremos a concepção de ironia fornecida por Kierkegaard, que a compreende como propulsora de uma liberdade subjetiva, através da qual o autor poderia ser “negativamente livre”. Neste sentido, a relação estabelecida entre a ironia, a liberdade, a incompreensão e a modernidade, será o foco da análise da segunda parte do capítulo denominada “A ironia é o lirismo da desilusão”, na qual exemplificaremos a utilização da retórica da ironia em alguns escritos de João do Rio.

Por fim, no terceiro e último capítulo, seguiremos seus passos na prática de seu esporte preferido, a *flânerie*, através de uma aproximação de João do Rio das temáticas baudelairianas, do dandismo, e da arte de flunar, focando nossa atenção, sobretudo, no livro *A Alma Encantadora das Ruas*.

Tal como preferia João do Rio, cada uma dessas rotas de saída funcionarão como uma espécie de *close*, ou talvez, pequenas “cenas de cinema”, onde buscaremos através de fragmentos e aproximações, compreender sua alma labiríntica e heroica, cientes de que, como lamentou Benjamin sobre o homem moderno, “estamos fadados ao fracasso”.

## 2 Uma Primeira Tentativa de saída: A Decadência

### 2.1 Uma “Atmosfera decadente”

*O desafio da modernidade é viver sem ilusões e sem ficar desiludido*  
Antonio Gramsci

Diante desse “labirinto da alma moderna”<sup>20</sup> que foi João do Rio, buscaremos apresentar uma primeira tentativa de saída por nós vislumbrada que o aproxima de uma tendência literária muito corrente em sua época: o decadentismo. Dessa forma, a perspectiva de leitura que utilizaremos a seguir será observá-lo como cúmplice de uma certa “atmosfera decadente”.

A partir da segunda metade do século XIX, a sociedade *fin de siècle* apresentava-se, nos termos utilizados por Severine Jouve, como “uma sociedade para a qual o horizonte histórico havia se fechado sobre si mesmo, ou o futuro parecia interromper-se”<sup>21</sup>. Entretanto, diferentemente do que se poderia supor, esse tempo visto como decadente não se configura como o lugar da pobreza e degradação material, mas pelo contrário, é marcado pelo luxo, pela prosperidade e conforto, havendo portanto, para os decadentistas uma espécie de degeneração moral que transformara irreversivelmente todas os âmbitos da vida social.

Dessa forma, encontra-se entre as preocupações dos decadentes, o sentimento de nostalgia, a atitude *blasé*, a melancolia, enfim, a sensação de viverem em um mundo que está se decompondo. Nesse contexto, a descrição feita por Anatole Baju acerca do decadentismo, parece traduzir o sentimento presente nos escritos também de João do Rio:

Nossa época não está doente; ela está cansada, está sofrendo enfadada. (...) É no isolamento e mesmo entre a multidão, quando o pensador, abstraindo os seres materiais que se movem ao seu redor, se precipita na solidão de seu espírito numa contemplação sintética do mundo, que este spleen imenso, tão terrível, o invade e o força a manifestar aspirações em direção ao nada, humilhantes para ele, desonrosas para a divindade. Oh! Então sofre intensamente esta doença atroz [...] e o desgosto

<sup>20</sup> NIETZSCHE, Friedrich, 1999, p. 23

<sup>21</sup> JOUVE, Séverine, 1989 apud CAMILOTTI, Virgínia. *João do Rio: idéias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

de existir como um autômato movido por um poder cego se traduz em seus escritos e confere à literatura decadente esta forma grave ou alegre, segundo exale a amargura de suas queixas ou a ironia amarga de seu intolerável desespero<sup>22</sup>.

A aproximação da obra de João do Rio do decadentismo não é nova. Tendo ganhado força a partir de 1990, muitos foram os intérpretes que o analisaram sobre essa ótica, o que trouxe muita confusão, uma vez que se trata de conceito complexo e polissêmico. Dentre suas múltiplas formas, estabelecemos duas concepções básicas e opostas, que denominamos de *decadentismo melancólico* e *decadentismo heroico*.

## 2.2

### Decadentismo Melancólico

O *decadentismo melancólico* ligaria a decadência diretamente à ideia de declínio e desilusão. Como se a modernidade, ao encaminhar o indivíduo para a ruína e a morte, provocada pela dor e o mal-estar da diluição de todas as certezas, lhe deixasse apenas um cheiro pútrido no ar e a sensação melancólica de que tudo fora perdido.

Historicamente, há inúmeras interpretações sobre a *melancolia*, de Aristóteles a Freud, passando por Nietzsche, Heidegger, Marx e outros estudiosos que analisaram essa sensação de tristeza e desilusão presente nos espíritos saturninos. Neste trabalho nos fixaremos no conceito de melancolia tal qual Freud o toma no texto *Luto e Melancolia* e em *Mal-Estar na Civilização* e em algumas análises de Walter Benjamin, procurando perceber até que ponto a melancolia pode ser vista como consequência de uma certa desorientação moderna.

No texto *Luto e Melancolia*, Freud afirma haver dois tipos de melancolia: uma que se poderia denominar genericamente de “positiva” e outra “negativa”. Na primeira, haveria a possibilidade de superação da dor pelo indivíduo com o passar do tempo, como por exemplo, no luto provocado pela morte de alguém que amamos. Já na melancolia concebida como negativa haveria uma enorme dificuldade de libertação por parte do melancólico, uma vez que neste caso, ele

<sup>22</sup> BAJU, Anatole. A verdade sobre a escola decadente [1887]. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989.

não saberia exatamente o que perdeu, o que realmente lhe foi tirado deixando uma incompreensível sensação de vazio.

Segundo Susana Kampff Lages<sup>23</sup>, a melancolia positiva estaria inteiramente ligada ao processo criativo, afetando sobretudo o pensador, o sábio, o eremita, o filósofo, enfim, o ‘intelectual’ que medita e se perde, com delícia e terror, no abismo sem fundo de sua própria meditação. “Não por acaso, os temperamentos saturninos de muitos artistas e intelectuais podem ser caracterizados por essa enorme instabilidade, considerada tradicionalmente como própria dos espíritos criativos”<sup>24</sup>. Por outro lado, a melancolia negativa se conectaria com a ideia de suicídio.

Ao analisar a ligação entre a literatura moderna e a melancolia, a autora percebe a existência de um certo *impulso melancólico*, ou seja, a percepção pelo autor de que há uma distância intransponível entre o seu desejo e inspiração da obra efetivamente acabada, culminado numa sensação melancólica de perda, muitas vezes sem saber o que se perdeu, mas também e paradoxalmente, na busca incansável por esse objeto perdido:

Se o desejo mais íntimo da literatura moderna – e, em última instância, talvez, de toda literatura – é aquele de coincidir consigo mesma, de eliminar qualquer traço de distância temporal entre autor e escrita, qualquer lapso entre expressão e forma de expressão – ele corresponde a um impulso que nos é familiar: o impulso melancólico, cujo propósito não é outro senão afirmar a perda de objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo, negando qualquer separação passada<sup>25</sup>.

Na obra de Walter Benjamin a melancolia aparece por vezes como tema central, visto que ele próprio se definia como “filho de saturno”, reconhecendo seu temperamento melancólico. Mas é na análise da obra baudelaireana que essa concepção aparece com mais força uma vez que ele verifica em Baudelaire, um tipo de reação ao tédio (*taedium vitae*) e à melancolia (*melanchton*) ao transformá-los em inspiração para suas obras, fixando “esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Esse duelo é o próprio processo de criação”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. Edusp, 2007, p. 14

<sup>24</sup> LAGES, 2007, p. 64

<sup>25</sup> LAGES, 2007, p. 136

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras Escolhidas III; v. 3).

De acordo com Walter Benjamin, haveria na “alma artística” de Baudelaire um incômodo *spleen* – podendo este ser traduzido por “melancolia” – ou seja, um sentimento de catástrofe em permanência onde, precisamente porque sabia que seu sofrer, o *taedium vitae*, é ancestral, ele podia nele distinguir a assinatura de sua própria experiência, e o fazia:

Perdido neste mundo vil, acotovelado pelas multidões, sou como o homem fatigado cujos olhos não veem no passado, na profundidade dos anos nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores <sup>27</sup>.

Contudo, não podemos deixar de esclarecer que há na poesia de Baudelaire uma certa negatividade uma vez que sua concepção de melancolia está ligada a ideia de decadência, sendo esta caracterizada pela consciência de uma antiguidade no presente. Ao analisar a melancolia no poema *O Cisne*, Benjamin faz uma associação entre os verbos *pensar* e *pesar* presentes no texto e a representação mais comum do melancólico como alguém que medita sobre as questões da vida com o olhar voltado para o chão, como se a cabeça pesasse e o corpo se inclinasse para baixo:

Toda a sabedoria do melancólico vem do abismo, ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação. Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra... o olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos <sup>28</sup>.

Outro autor que se dedicou ao estudo do tema da melancolia e infelicidade humanas foi Sigmund Freud. Em seu trabalho *O Mal-Estar na Civilização*, se questiona sobre quais seriam os motivos desse mal-estar que assola o homem e o impede de ser feliz. Apesar de não ser objetivo deste trabalho fazer uma análise dos fatores psico-sociológicos traçados por Freud, nos parece importante ressaltar aqui a visão deste sobre o ideal muito difundido de que a civilização moderna alcançara uma espécie de ascensão quase idílica em relação ao progresso de todas as coisas, seres e valores e que o caminho da humanidade conduziria indubitavelmente a uma perfeição nunca antes sonhada. Sobre esse tema Freud se

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Ouvres*, 2 volumes, Paris, *Bibliothèque de La Pléiade*, 1931/1932. p. 641.

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Apud Susana Kampff

pergunta: será mesmo que todo o nosso esforço, desde o surgimento da civilização, valeu a pena no sentido de tornar o homem mais feliz e realizado?

A resposta de Freud é não. Criamos um mundo cheio de regras e valores impossíveis de se atingir plenamente, e ao percebermos que jamais os alcançaremos nos enchemos de culpa e de dor. Desde que nascemos somos obrigados a percorrer o caminho até uma perfeição – entendida como proibição de nossos instintos de agressão e autodestruição – que não existe fora do mundo ideal. Como resultado dessa frustração resta-nos a sensação melancólica denominada por ele de *mal-estar*, no qual o homem “está fadado a concluir que não vale a pena todo esse esforço e que seu resultado só pode ser um estado de coisas que o indivíduo será incapaz de tolerar”<sup>29</sup>.

Diante desse quadro “negativo” acerca da sociedade moderna, Freud lamenta não poder oferecer consolo algum à humanidade sedenta que busca na ciência, na arte, na literatura, na filosofia, na religião, nas drogas ou no retorno ao passado, uma saída, um norte, ou simplesmente uma explicação para o seu vazio interior:

Esforcei-me por resguardar-me contra o preconceito entusiástico que sustenta ser a nossa civilização a coisa mais preciosa que possuímos ou poderíamos adquirir, e que seu caminho necessariamente conduzirá a ápices de perfeição inimaginada. Posso, pelo menos, (...) concluir que não vale a pena todo esse esforço e que seu resultado só pode ser um estado de coisas que o indivíduo será incapaz de tolerar. (...) Assim, não tenho coragem de me erguer diante de meus semelhantes como um profeta; curvo-me à sua censura de que não lhes posso fornecer consolo algum, pois, no fundo, é isso que todos estão exigindo, e os mais arrebatados revolucionários não menos apaixonadamente que os mais virtuosos crentes<sup>30</sup>.

O teórico da literatura George Steiner no livro intitulado *No Castelo do Barba Azul*, faz um diagnóstico um pouco diferente daquele realizado por Freud sobre a melancolia na sociedade moderna. Segundo ele, esse mal-estar seria oriundo de uma certa nostalgia em relação ao passado visto como um lugar de felicidade plena. Por trás da atual postura da dúvida e aflição modernas, estaria a imagem de um passado determinado, de uma “*época dourada*” específica, na qual nossa experiência do presente e o julgamento, tantas vezes negativo que fazemos dele, seriam resultado da comparação contínua com o que chama “mito do século

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund – *O mal-estar na civilização*, Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, 1974, p. 111

<sup>30</sup> FREUD, 1974, p. 111

XIX” ou “jardim imaginado da cultura liberal”<sup>31</sup>. Nesse sentido, seria com “base na lembrança desse grande verão, e em nosso próprio conhecimento simbólico dele, que testamos o frio do presente”<sup>32</sup>. E assim explica sua tese:

Proponho apenas que olhemos para o ‘verão’ (...) desde uma perspectiva algo diferente – não como um todo simbólico cujas virtudes contrastantes representam quase uma acusação de nossas próprias dificuldades, mas como fonte dessas mesmas dificuldades. Minha tese é que certas origens específicas do humano, das crises de nosso próprio tempo que obrigam a uma redefinição da cultura, devem ser encontradas na longa paz do século XIX e no coração da complexa trama da civilização<sup>33</sup>.

A essa *melancolia*, o autor atribui o nome de *ennui*, que não se traduziria literalmente como *tédio*, mas sim como *spleen* – termo utilizado por Baudelaire – uma vez que “transmite a afinidade, a simultaneidade de uma espera vaga, exasperada e de lassidão cinzenta”<sup>34</sup>. Para ele, esse “*ennui corrosivo*” (referente a definição de Schopenhauer de que o *ennui* seria “a enfermidade corrosiva da nova era”) seria consequência da falta de ação do homem do presente que ao se comparar aos do passado, à um Napoleão, ou até mesmo à dor de quem vivera na pele as atrocidades da Primeira Guerra Mundial, se percebe diante de um mundo plano, sem graça, sem céu e sem inferno, desprovido de quaisquer luta e entregue à monotonia da burocracia burguesa.

A loucura e a morte são preferíveis ao interminável domingo e ranço de uma forma de vida burguesa. Como pode um intelectual aguentar sentir em si algo do gênio de Bonaparte, algo daquela força demoníaca que levou da obscuridade ao império, e não ver à sua frente mais que a insipidez empolgada da burocracia?<sup>35</sup>

Essa visão de mundo em última instância negativa, possui para George Steiner duas saídas: há a dura percepção de Freud de que a vida estava doente de um mal irremediável e fatal, e há a “jovialidade nietzschiana (que analisaremos mais adiante) em face do inumano, a tensa, irônica percepção de que somos, sempre fomos, hóspedes em um mundo indiferente, amiúde mortífero, mas sempre fascinante”<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul*. 1. Ed. São Paulo: Relógio D’água, 1992, p. 15

<sup>32</sup> STEINER, 1992, p. 17

<sup>33</sup> STEINER, 1992, p. 19

<sup>34</sup> STEINER, 1992, p. 20

<sup>35</sup> STEINER, 1992, p. 28

<sup>36</sup> STEINER, 1992, p. 153

Para os decadentes, sobretudo os intelectuais franceses, ao final de uma espécie de apogeu só lhes sobrava a certeza do declínio. Em 1886 por exemplo, Verlaine escreve na revista *Chat Noir* o soneto *Langeur*, a frase: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”, parece resumir todo o pensamento pessimista que vinha sendo explorado pela literatura.

Como representantes dessa visão de mundo que estamos chamando de *decadentismo melancólico*, podemos destacar os simbolistas – movimento que se opunha ao naturalismo e ao realismo – que, no final do século XIX, expressavam através de sua arte o desprezo e a fuga da existência real, fundada numa certa abdicação elitista e melancólica da vida burguesa e tecnocrática. Essa recusa do mundo é simbolicamente representada pela ideia da “torre de marfim”, ou seja, paraíso idílico no plano das ideias para onde se refugiaríamos todos aqueles que estivessem cansados do modo de vida da época em que viviam, onde as transformações dos valores culturais e morais, a produção em massa e as novas tecnologias pareciam sufocar irremediavelmente o artista.

Essa geração, formada por decadentista e wagnerianos, “reagia tanto ao racionalismo do século XVIII como ao materialismo do século XIX”<sup>37</sup>, buscavam uma saída do modo de vida da época, das transformações dos valores e das mudanças tecnológicas pela via da arte e da literatura. Nesse sentido, tanto a música de Wagner, quanto a peça de Villiers de L’isle-Adam<sup>38</sup>, representariam uma espécie de reivindicação por um auto-exílio das grandes questões sociais. Essa postura teria como consequência imediata a imersão em uma espécie de *artificialismo* (espiritual ou mundano), que traria a separação entre cultura e sociedade. “É preciso lembrar, a este propósito, que, desde Baudelaire, a literatura já não expressa seu amor pela ‘verdade’ (nem pela natureza, ou pelo indivíduo) mas pela ‘mentira’, pela ‘maquiagem’”. Contudo, o objetivo maior dos simbolistas, longe de se fixarem apenas na construção de um conceito estético, era a busca do misterioso, do sagrado nessa dura realidade de produção em massa, que, apesar de não possuir força transformadora, também não se traduziria simplesmente como “torre de marfim”:

<sup>37</sup> SISCAR, Marcos. *As “Paradoxais Sutilezas” de Villiers de L’isle-Adam*. In: Villiers de L’isle-Adam. Axël. Tradução de Sandra M. Stroparo. Posfácio de Marcos Siscar. Curitiba: Editora da UFPR. 2005.

SISCAR, 2005, p. 210

<sup>38</sup> L’ISLE-ADAM, Augusto Villiers de. Axël. Tradução de Sandra M. Stroparo. Posfácio de Marcos Siscar. Curitiba: Editora da UFPR. 2005.



A ambição de muitos dos “simbolistas” é maior: não simplesmente a de criar um efeito estético, mas a de estabelecer uma relação *sagrada* com a realidade, isto é, de retomar o real naquilo em que ele se expressa de modo mais característico. “Mistério” e “segredo” são palavras-chave para se compreender não apenas a literatura da segunda parte do século XIX, mas para penetrar no âmago da modernidade. A condenação do positivismo, da democracia tecnocrática (ou do materialismo comunista, de outra parte), isto é, da modernidade compreendida a partir do papel fundador da técnica, da submissão da cultura às leis do econômico, é feita em alguns autores juntamente com a defesa do mistério. (...) O “mistério” não exclui a realidade, mas a reinterpreta<sup>39</sup>.

Durante muitos anos a peça *Axël*, de Villiers de L’isle-Adam, destacou-se como representante desse tipo de tradição decadentista, uma vez que resume em seu enredo o exemplo perfeito do que seria essa “torre de marfim” no sentido mais comum de abandono do real. O autor, que teria levado vinte anos para a escrevê-la e morreu deixando-a inacabada, dividiu a obra em quatro partes: *o mundo religioso* – onde narra a negação da incrivelmente bela e inteligente Sara de Maupers da vida de religiosa, e sua consequente fuga do convento em que fora criada –; *o mundo trágico* – apresenta o jovem aristocrata e recluso Axël d’Auërsperg em discussão com seu primo que tenta em vão o persuadir a abandonar a vida de solidão e afastamento do mundo –; *o mundo oculto* – no qual Axël, surpreendentemente, decide abandonar a vida ascética e contemplativa para descobrir o que é a “verdadeira” vida – e *o mundo passional* – parte conclusiva da peça, na qual relata o encontro apaixonado de Sara com Axël no castelo, culminando com o suicídio de ambos (na verdade Axël convence Sara) ao perceberem que haviam chegado ao ponto mais alto de suas existências e que, a partir dali, assistiriam melancolicamente a morte lenta e dolorosa de tudo o que representavam naquele mágico e eterno momento.

Segundo Marcos Siscar, o suicídio do casal não representa um manifesto contra a vida, mas é uma forma de afirmação desta através do sacrifício:

Como se, para poder interferir na vida, a literatura devesse realizar-se pela morte; para ter lugar no contemporâneo, devesse reconhecer-se tristemente condenado à periferia dos valores econômico-tecnológicos (ou então colocar-se na continuidade desses valores, deixando de lado a própria crise poética que fundou o pensamento sobre o artifício na modernidade)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> SISCAR, 2005, p. 213-214

<sup>40</sup> SISCAR, 2005, p. 217

Mesmo se concordarmos com a visão um pouco incomum de Siscar sobre a peça, ao afirmar que esta pressupõe uma revolta e reação *através* da fuga, e não uma fuga propriamente dita – asilo covarde na torre de marfim –, não podemos deixar de destacar que há no suicídio de Sara e Axël uma crença no irreparável do futuro, uma espécie de certeza de que nada irá mudar, uma melancolia daí oriunda pela anunciação dolorosa da queda eterna no abismo da vida real. Como se a modernidade, ao negar o passado e lançar o indivíduo no desconhecido, paradoxalmente, o mergulhasse também na certeza desoladora de que nada mais será como antes.

Na visão do sociólogo Georg Simmel, a maior parte dos problemas da vida moderna está na ingênua pretensão do indivíduo de conseguir preservar a sua autonomia e peculiaridade frente à superioridade da sociedade, da cultura exterior, da herança histórica e da técnica. No texto *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*<sup>41</sup> de 1903, o autor analisa o impacto sofrido pelos indivíduos de viver nas cidades modernas, através de uma oposição comparativa à vida no campo. Segundo ele, o fundamento psicológico do homem da cidade grande é a “intensificação da vida nervosa”, que seria resultado da mudança rápida, inesperada e constante de impressões e imagens que a cidade lhe impõe.

Na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas – a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social –, ela propicia (...) uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual de vida<sup>42</sup>.

Dessa forma, o homem da cidade estaria envolto por um caráter racionalista e intelectualista em suas relações, enquanto as do habitante da cidade pequena estariam pautadas no ânimo e no sentimento que lançam raízes no inconsciente e crescem na calma proporção de hábitos ininterruptos, o que não ocorre na rotina vertiginosa do homem citadino. Daí nasce, para Simmel, uma espécie de reação deste último que ao deparar-se com a ameaça do “desenraizamento” oriunda do seu meio exterior, *reage*, não com o ânimo, mas com o *entendimento*, que

---

<sup>41</sup> SIMMEL, G. *As grandes cidades e a vida do espírito*. In: Mana – Estudos de Antropologia Social.

V. 11 nº 2, out., pp. 577-591, 2005/1903.

<sup>42</sup> SIMMEL, 1903

deslocaria os múltiplos fenômenos aos quais é diariamente submetido para o órgão psíquico menos sensível, longe das “profundezas da personalidade”, funcionando como um “preservativo da vida subjetiva” frente às coações da cidade grande. Uma característica dessa reação seria a objetividade no tratamento de homens e coisas.

Com isso, a diferença principal que estabelece entre o homem do campo e o da cidade é que estes possuem respectivamente relações fundadas no ânimo e no entendimento. Enquanto o primeiro tipo de relação se fundamenta no contato com as pessoas e respeito às suas individualidades, nas relações baseadas no entendimento os homens são contados como números, e valorizados apenas objetivamente em jogos de interesse que possuem íntima ligação com a lógica monetária e de mercado.

A cidade grande moderna, contudo, alimenta-se quase que completamente da produção para o mercado, isto é, para fregueses completamente desconhecidos, que nunca se encontrarão cara a cara com os verdadeiros produtores. Com isso, o interesse das duas partes ganha uma objetividade impiedosa, seus egoísmos econômicos, que calculam com o entendimento, não tem a temer nenhuma dispersão devida aos imponderáveis das relações pessoais<sup>43</sup>.

Outra característica que percebe nos habitantes da cidade grande é a atitude *blasé*, entendida como uma frieza diante da vida como consequência dos intermitentes estímulos nervosos sofridos pelo indivíduo. Isso não quer dizer que ele não perceba as transformações e novidades do cotidiano, mas “elas aparecem ao *blasé* em uma tonalidade acinzentada e baça”<sup>44</sup>, de tal forma que o significado e o valor das coisas não são sentidos. Dessa forma, ao ver-se sobrecarregado de emoções, imagens e sensações, ele quase não tem tempo de acumular uma nova impressão, tornando-se incapaz de reagir a um novo estímulo.

Ainda segundo Simmel, esse caráter *blasé* é fruto da economia monetária que nivela todas as coisas e seres no plano do dinheiro:

Na medida em que o dinheiro compensa de modo igual toda a pluralidade das coisas; exprime todas as distinções qualitativas entre elas mediante distinções do quanto (...) ele se torna o mais terrível nivelador. Eis porque as cidades grandes, centros da circulação de dinheiro e nas quais a venalidade das coisas se impõe em

---

<sup>43</sup> SIMMEL, 1903

<sup>44</sup> SIMMEL, 1903

uma extensão completamente diferente do que nas situações mais restritas, são também os verdadeiros locais do caráter *blasé*<sup>45</sup>.

Há também consequências da vida em cidade grande nas relações dos indivíduos entre si. Enquanto na cidade pequena os habitantes se conhecem e partilham suas vidas e emoções, na metrópole moderna, a quantidade de pessoas que estes se deparam é tão grande e de duração tão fugaz, que a interação é marcada por reserva e desconfiança. Nesse sentido, o homem da cidade grande é visto pelos da cidade pequena como frio e insensível, o que é inteiramente compreensível pois seria humanamente impossível que os primeiros estabelecessem relações íntimas com todos os que se depara diariamente na cidade. Na verdade, essa aparente indiferença do cidadão é vital para que a vida na cidade se torne possível. Diante de tantas transformações, aparecimentos e desaparecimentos de pessoas e coisas, a distância se torna fundamental para a socialização.

Ao mesmo tempo que o habitante da cidade se reconhece como mais “livre” que o da cidade pequena que por vezes encontra-se preso à convenções e moralismos que o limitam, o homem da cidade também vê sua independência e individualidade presas na multidão da metrópole, uma vez que a reserva e indiferença mútuas contrastadas com a proximidade física tornam flagrante uma incômoda “distância espiritual”, culminando em uma paradoxal sensação de solidão experimentada por ele justamente quando encontra-se cercado por inúmeras pessoas.

## 2.3

### Decadentismo Heroico

O *decadentismo heroico* seria a valorização do que se desintegrou, ou seja, mesmo compreendendo que a sociedade ocidental encontrava-se doente e exaurida, vislumbravam, apesar e por causa disso, a possibilidade de se tirar algo positivo desse caos. Perceberam que o inusitado proporcionado pela

---

<sup>45</sup> SIMMEL, 1903

independentização das individualidades, das crenças e até mesmo dos valores, trouxe consigo um brilho e originalidades que poderiam funcionar como fonte inesgotável de inspiração para aqueles que ousassem aproximar o olhar.

Partilhando desta mesma visão do decadentismo, porém com particularidades que os diferenciavam, estão Séverine Jouve, Paul Bourget e Nietzsche – estes dois últimos fundamentais para a nossa compreensão do decadentismo em João do Rio, uma vez que ele mesmo era leitor assíduo desses autores.

Em trabalho intitulado *Les décadents*<sup>46</sup>, Séverine Jouve afirma que há uma tentativa por parte da estética decadentista de restabelecer o que fora destruído, transformando a ação do literato decadente num “imenso laboratório de alma”. Seguindo o objetivo de “reabilitar o corrompido”, a decadência enquanto um movimento, traria à luz exatamente as individualidades originais, os “estados de alma” que a modernidade criava a cada dia, mas que a maioria dos autores queria esconder através de lirismos românticos e exaltação do progresso.

Paul Bourget, em artigo publicado em 1881 e intitulado “*Théorie de la décadence*” discute a teoria decadentista tendo por base os poemas de Baudelaire, considerando-a como rejeição das hierarquias, unidades e restrições impostas pela tradição clássica. Segundo ele, Baudelaire teve a coragem de, ainda jovem, “proclamar-se decadente e procurou, tudo o que na vida e na arte, parece mórbido e artificial às naturezas mais simples”<sup>47</sup>.

Essa busca do original e particular que escapa “às naturezas mais simples”, é a base da análise do decadentismo em Bourget. Vivendo em um momento onde a sociedade ocidental teria atingido o seu auge e agonizava saturada, longe de lamentar o seu fim, o autor, vislumbra a esperançosa possibilidade de retratar a mais original forma de vida que se esconde por traz de toda a artificialidade moderna. Percebe a existência de uma certa *independência individual* oriunda da própria decadência, que serviria de tema e inspiração para o literato.

Para compreender melhor essa questão, é Virgínia Camilotti quem nos esclarece:

---

<sup>46</sup> JOUVE, Séverine. *Les décadentes*. Paris: Plon, 1989.

<sup>47</sup> BOURGET, Paul. Teoria da decadência In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989

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<sup>48</sup>.

Cabe ao literato da decadência, segundo Bourget, a decisão entre dois caminhos: o primeiro, seria a busca de um restabelecimento da ordem perdida, ou seja, reintegrar o indivíduo (célula social) ao organismo total da sociedade, através da destruição dos germes que a sufocaram; o segundo, talvez o mais tortuoso e complexo, deveria ser traçado pelo chamado “psicólogo puro”, que ao invés de lamentar e reagir ao novo, deveria mergulhar no abismo do desconhecido, das singularidades e diferenças nunca antes experimentadas. A estes últimos, cuja postura positiva Bourget recomenda, caberia a tarefa de psicólogo, uma vez que deveria direcionar seu olhar para as “formas estranhas”, para as independências individuais, enfim, para os múltiplos “estados de alma” existentes na cidade moderna.

E é justamente a cidade, a metrópole moderna melhor dizendo, que surge como lugar privilegiado para o desenvolvimento dessas individualidades. As ruas, a multidão, o barulho, os odores e cores vertiginosos, as “gentes de todo tipo” inebriam e inspiram o “psicólogo” dessa época decadente.

Outra autora que se debruçou sobre a questão do decadentismo, é Anatole Baju. Em sua revista *Le Décadent* (1887), estabelece uma distinção entre os simbolistas que, segundo ela eram os literatos das “emoções artificiais, dessas excitações grosseiras, dessas convenções banais de um mundo imaginário”<sup>49</sup>, e os verdadeiros decadentes que representariam o espírito da “elite intelectual da sociedade moderna”. E afirma:

Com a marcha vertiginosa das coisas, ele [o público intelectual] precisa gozar muito em pouco tempo. Não pode mais ler longos romances de aventuras com descrições inacabáveis. Que lhe importam os heróis inverossímeis? É um homem. Que lhe importam as descrições? Tem no peito um coração inerte que precisa vibrar.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> CAMILOTTI, Virgínia. *João do Rio: ideias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 265

<sup>49</sup> BAJU, Anatole. A escola decadente [1887]. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989a. p. 94-95.

<sup>50</sup> BAJU, 1989, p. 95

Na mesma linha de Bourget que reconhece a inspiração na singularidade e na diferença, Anatole Baju procura uma associação com o moderno e com o progresso através da afirmação do novo, ou seja, ao que Nietzsche chamou de “dizer sim”:

Escudo da Necessidade  
Mais alta constelação do ser!  
- que nenhum desejo alcança  
- que nenhuma negação mancha,  
Eterno Sim do Ser,  
Sou sua eterna Afirmação:  
Pois eu te amo, ó, Eternidade!<sup>51</sup>

Estudioso das interpretações do decadentismo de Paul Bourget, Friedrich Nietzsche, compartilha de sua visão de que na vida moderna o indivíduo não mais habitaria o organismo total da sociedade e que o “estilo da *decadence*”, trouxera “a anarquia dos átomos, a desagregação da vontade (...)”, terminando por não mais existir o todo, que se transformara em algo “justaposto, calculado, postição, um artefato”<sup>52</sup>.

Apesar do filósofo se apropriar de algumas das análises de Bourget, sua interpretação não se coloca propriamente contra o decadentismo, mas contra o que chamou de “problema da *decadence*”, ou seja, a presença de um pessimismo ou niilismo, advindos da moral – negro, “a moral da decadência, em termos mais preciosos, a moral cristã”<sup>53</sup> – que identifica na utilização do conceito pelos românticos, sobretudo em Wagner e Schopenhauer.

Para explicá-lo, é necessário que se compreenda que o autor de *Ecce Homo*, estabelecia dois tipos de pessimismo: um que conduz à fraqueza e ao desânimo, e outro mais positivo que dotado de força e coragem, levaria a uma “transmutação de valores”, uma espécie de *niilismo ativo* que dotaria o mundo de um novo sentido. Em outras palavras, o primeiro pessimismo corresponderia ao que neste trabalho estamos chamando de *decadentismo melancólico* e o segundo ao que denominamos *decadentismo heroico*.

<sup>51</sup> Apud Georges Steiner, 1992, p. 156

<sup>52</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 23

<sup>53</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo. Editora Escala, 2006, p. 117

Ao se afirmar como decadente, mas também e paradoxalmente dizer que era o contrário disso<sup>54</sup>, Nietzsche estabelece uma espécie de contraste que afirma a oposição dos conceitos que esse trabalho busca diferenciar – “muito acima da lamentável charlatanice sobre a questão do otimismo contra o pessimismo”<sup>55</sup>:

Fui o primeiro a ver logo o verdadeiro contraste: - o instinto que *degenera*, que se volta contra a vida com um rancor subterrâneo (– o cristianismo, a filosofia de Schopenhauer, em certo sentido já a filosofia de Platão, todo o idealismo, são formas típicas desse instinto) e uma fórmula de *afirmação suprema*, nascida da abundância, da superabundância, um ‘dizer sim’ sem reserva até mesmo ao sofrimento, até mesmo à culpa, a tudo o que é duvidoso e estranho na existência<sup>56</sup>.

Para o filósofo, o primeiro tipo de pessimismo, que habitaria todos os verdadeiros *decadentes*, se aproximaria de uma postura frente à realidade que se basearia no dizer não a verdadeira experiência de viver com todos os seus altos e baixos. Seria uma atitude de fraqueza, que culminaria na substituição da *verdade* e do conhecimento por ideologias e *mentiras* moralistas e românticas. Uma vez que o “verdadeiro” conhecimento só pode vir da liberdade de conhecer, o fraco, já que não possui tal liberdade, o “*decadente* tem *necessidade* da mentira, tem nela uma das condições da própria conservação”<sup>57</sup>.

Como exemplo desse pessimismo que *degenera*, Nietzsche destaca os românticos e principalmente Schopenhauer e Wagner, criticando, sobretudo à reação destes que, ao tomarem consciência da trágica falta de sentido do mundo, se refugiam na moral cristã, na redenção ou seja, lhes falta a coragem para a construção de novos sentidos.

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 dionisíaca 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 necessidade desses últimos responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos, a eles responderam (respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para mencionar os dois

<sup>54</sup> Referente à citação: “À parte o fato de que sou decadente, sou também o contrário disso. Minha prova a respeito é, entre outras coisas, que instintivamente sempre escolhi os remédios adequados para as piores situações: enquanto que o decadente sempre escolhe os remédios mais nocivos a si próprio”. NIETZSCHE, Friedrich, 2006, p. 23

<sup>55</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 67

<sup>56</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 67

<sup>57</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 67



mais famosos e pronunciados românticos que foram então *mal compreendidos* por mim - eles negam à vida, eles a caluniam, e assim são meus antípodas<sup>58</sup>.

Mas, é preciso que nos perguntemos: qual o motivo que levou o filósofo que tanto foi influenciado e louvara esses dois últimos a, de um momento para outro, colocar-se na posição de opositor a estes? A resposta nos é dada pelo próprio Nietzsche no livro *O caso Wagner*, e representa discussão fundamental para que compreendamos o que para ele significou o termo *décadence*.

Ao longo de todo o livro, Nietzsche realiza através da crítica mordaz à Wagner, uma crítica mais profunda à moral cristã, que negaria a verdadeira experiência da vida e seria ela mesma um sintoma da decadência. Para ele, a partir do momento em que Wagner é apresentado ao pessimismo de Schopenhauer, este transforma sua arte, que antes prestava serviço ao otimismo e “que declarava guerra à moral”, em *redenção*. Mas deixemos que ele mesmo explique:

Que aconteceu então? Um acidente. A nave foi de encontro a um recife; Wagner encalhou. O recife era a filosofia schopenhaueriana; Wagner estava encalhado numa visão de mundo *contrária*. O que havia ele posto em música? O otimismo. Wagner se envergonhou. Além disso, um otimismo para o qual Schopenhauer havia criado um adjetivo mau – o otimismo *infame*. Ele envergonhou-se novamente. Meditou por longo tempo, sua situação parecia desesperada... Enfim vislumbrou uma saída: o recife no qual naufragara, e se ele o interpretasse como *objetivo*, como intenção oculta, como verdadeiro sentido da sua viagem?<sup>59</sup>

Ao narrar como se libertou de Wagner, cansado e desiludido com todos os entusiasmos e mentiras modernas, Nietzsche nos oferece uma analogia de como teria se libertado do niilismo “negativo”:

Foi já no verão de 1876 (...) que me despedi interiormente de Wagner. Eu não tolero nada ambíguo; depois que Wagner mudou-se para a Alemanha, ele transigiu passo a passo com tudo o que desprezo (...). Prosseguindo só por meu caminho, eu tremia: pouco tempo depois estava doente, mais que doente, *cansado* – cansado pela inevitável desilusão com tudo o que restava para nos entusiasmar, a nós, homens modernos; com a força, o trabalho, esperança, juventude, amor em toda parte *esbanjados*; cansado pelo nojo a toda mentira e amolecimento idealista da consciência, que novamente triunfara sobre um dos mais valentes (...). Solitário então, e gravemente desconfiado de mim mesmo, tomei, não sem ira, partido *contra* mim e a *favor* de tudo o que me fazia mal e era duro: assim achei novamente o caminho para esse valente pessimismo que é o oposto de toda mendacidade idealista<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 60

<sup>59</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 17

<sup>60</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 66-67

Dessa forma, o *decadentismo heroico* parece definir a posição do próprio Nietzsche que, ao lutar contra sua essência (“sou um decadente, mas também o contrário disso”), almejava vencê-la. Para ele, o pessimismo não estabeleceria uma relação direta com o negativo, com o que *degenera*, haveria uma possibilidade e quase dever, de transformá-lo em *afirmação suprema*, em uma nova maneira de ver e se libertar tal como os gregos que, segundo ele, o haviam superado.

Tarefa difícil, uma vez que o caminho ao “valente pessimismo” exigiria um excesso de força para *ousar* e se *aventurar*. Ao dizer sim à dura realidade, se fazia necessário travar um combate heroico contra essa atmosfera decadente visando atingir uma tão profunda e duradoura “transmutação de valores”. E assim, Nietzsche nos narra a sua árdua luta:

Precisaria dizer, depois de tudo isso, que em matéria de decadência sou um homem experiente? Já a examinei em todos os sentidos. Mesmo essa arte de filigrana para perceber e compreender em geral esse tato para as nuances, essa psicologia do ‘canto dos olhos’ e tudo quanto me é peculiar, foi só então que percebi, e é esse o verdadeiro presente que me deu essa época em que tudo em mim se apurou, a observação bem como todos os órgãos da observação. Colocar-se do ponto de vista do doente em busca de conceitos e de valores mais sadios e, inversamente, do alto da plenitude da segurança peculiares à vida rica mergulhar o próprio olhar no trabalho secreto do *instinto de decadência*. Esse foi meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, e, se cheguei a ser mestre em alguma coisa, foi precisamente nisso. Isso é o que tenho realmente em mãos, tenho aliás as mãos para isso, mudar de perspectiva: primeira razão pela qual só a mim talvez foi reservada a possibilidade de uma ‘transmutação de valores’. (...) À parte o fato de que sou um *decadente*, sou também o contrário disso. Pois bem, eu sou o *contrário* de um *decadente*: pois acaba de me descrever a *mim mesmo*<sup>61</sup>.

Contra esse *instinto de decadência* que dominava o seu tempo, era preciso se defender, e assim o filósofo apresenta seu principal adversário:

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 *decadente*: mas eu compreendi isso, e me defendi. O filósofo em mim se defendeu<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 22-23

<sup>62</sup> NIETZSCHE, Friedrich, 2009, p. 9

Um dos heróis aliados de Nietzsche contra esse pessimismo “resignado”, é o niilismo de Sócrates, que – apesar das críticas por ele sofridas em inúmeros momentos na obra de Nietzsche – era visto pelo filósofo como aquele que, mesmo ciente da falta de sentido intrínseca do mundo, se lança na busca de sua superação, ou seja, de uma saída que não é encontrada nem na fuga para o Castelo de Axël, nem na fraqueza do niilismo europeu, e muito menos no consolo da redenção tematizada por Wagner.

No livro *o Nascimento da Tragédia* (1872), o filósofo analisa o pessimismo no período helênico e principalmente a superação deste pelos gregos. Diferentemente do niilismo europeu e do romantismo de Wagner e Schopenhauer, o pessimismo da Grécia trágica implicaria na percepção da falta de sentido no mundo acompanhada de uma afirmação/invenção de um novo sentido que não negaria o seu caráter de “sentido criado”, ou seja, a consciência de sua condição de invenção. E é como construtor desse “novo sentido” para o mundo que Nietzsche se aproxima de Sócrates, como nos ajuda a compreender Virgínia Camilotti:

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’<sup>63</sup>, 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<sup>64</sup>.

Dessa forma, como o próprio sentido se configura como uma construção, a verdade seria também uma ilusão através da qual o filósofo poderia superar sua condição (e também a de Sócrates) de viver em um tempo de decadência. Assim, se o conhecimento e a verdade não existem, “a única relação possível entre o homem e o mundo é a partir da estética”<sup>65</sup>. Mas o que seria entendido como *estética* em Nietzsche?

Ainda em *O Caso Wagner*, Nietzsche afirma que sua visão do que é *moderno* estava ligada indissolavelmente a uma estética “temporal”, na qual não haveria o ideal do *belo* em si, mas a presença de algo particular e tomado como

<sup>63</sup> MELLO, 1993, p. 160 apud CAMILOTTI, 2008, p. 274

<sup>64</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 274

<sup>65</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 277

belo em cada época: “há uma estética da *decadente*, há uma estética *clássica*”<sup>66</sup>. Dessa forma, cada época teria sua estética particular fundada em um conjunto de valores e virtudes que lhe são permitidos e outros que lhe são moralmente negados. “Ou tem as virtudes da vida *ascendente*: então resiste profundamente às virtudes da vida declinante. Ou é ela mesma uma vida declinante – então necessita também das virtudes do declínio, então odeia tudo o que se justifica apenas a partir da abundância, da sobre-riqueza de forças”<sup>67</sup>. Neste sentido, estabelece uma distinção entre dois tipos de moral nas quais o homem *moderno* se debate: a moral dos senhores (a moral nobre) e a moral cristã.

A primeira seria uma afirmação da vida, um sopro dionisíaco que traria beleza e negação ao pessimismo, enquanto a segunda – a moral cristã – negaria dolorosamente o mundo através de sua fraqueza e sofrimento. No limiar dessa *contradição de valores*, estaria o homem moderno:

Todos nós conhecemos o inestético conceito do *junker* cristão. Esta *inocência* entre opostos, esta ‘boa consciência’ na mentira é algo *moderno* por excelência, a modernidade é quase que definida por isso. O homem moderno constitui biologicamente, uma *contradição de valores*, ele está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego. É de admirar que justamente em nossa época a falsidade se tenha feito carne e mesmo gênio?<sup>68</sup>

Mas, afinal, de que maneira a noção de decadência apreendida por João do Rio, se aproximaria do perspectivismo nietzschiano? Seria ele um agente heroico que lutaria através das letras para a construção de um novo sentido, moralmente nobre e dionisíaco, contra a redenção e o pessimismo resignado e a favor de uma transmutação de todos os valores? É o que discutiremos a seguir.

## 2.4

### João do Rio – Um herói da Modernidade

Como a formação europeia era a mais comum entre os literatos brasileiros, muitos dos nossos escritores foram entusiastas da tópica decadentista,

---

<sup>66</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 43

<sup>67</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 43

<sup>68</sup> NIETZSCHE, 2009, p. 45

estabelecendo um ideal de superação das adversidades nacionais pela via de uma certa modernidade estética. Dessa forma, ao ser transposto para o Brasil, o estilo decadentista teve como primeiros representantes os jovens poetas da chamada geração de 1870, que no cerne das questões abolicionistas e republicanas e do declínio do romantismo, se inspiram em Baudelaire objetivando rejeitar o passado e os valores morais da sociedade brasileira.

Posteriormente, dentre os artistas que agiam na contramão dos cânones tradicionais encontra-se João do Rio. Marcado por um esteticismo *fin-de-siècle*, a ideia de decadência em sua obra é comumente relacionada ao estilo de Charles Baudelaire, uma vez que é esse o caminho traçado por Paul Bourget, autor importante para João do Rio quando este estuda o tema. Como vimos, tanto Bourget (segundo mostra seu livro *Essais de Psychologie Contemporaine* – 1883/1885) quanto Nietzsche (outro autor estudado por João do Rio) não veem no decadentismo apenas um sintoma de uma sociedade doente, como queriam os críticos da época, mas também consideram válidas e inspiradoras as possibilidades criadas a partir desse aparente “mal” e “vazio”.

No conhecido prefácio à edição de 1868 de *Les fleurs du mal*, Gautier parece definir as bases do decadentismo que mais se aproximaria da obra de João do Rio. Neste prefácio, considerado por muitos autores como cânon das técnicas e definições do ideário decadentista<sup>69</sup>, Gautier afirma que a relevância da obra de Baudelaire está na experimentação do estilo decadente, que se definiria como um estilo complexo e engenhoso que representaria a crítica do artista a artificialidade e declínio de seu tempo através de uma poética repleta de novas técnicas e temáticas.

A tematização dos desvios e das exceções, a busca pela novidade, pelo “anormal” sugeridos pela modernidade, se constitui tarefa e inspiração para Baudelaire e todos os que nele encontraram o símbolo desse decadentismo que aqui estamos chamando de *heróico*. A definição de Gautier, portanto, nos parece explicar também o estilo adotado por João do Rio quando envolto nesta “atmosfera decadente”:

---

<sup>69</sup> Assim visto por Orna Messer Levin : “O prefácio de Gautier é um marco na definição do ideário decadentista”. LEVIN, 1996.

O poeta das Flores do Mal gostava do que chamamos impropriamente o estilo da decadência, o que não é outra coisa senão a arte levada à maturidade extrema (...): estilo engenhoso, complicado, sábio, cheio de nuances e de procuras, recuando sempre os limites da língua, (...) pegando cores de todas as paletas, notas de todos as claves, se esforçando a mostrar o pensamento no que ele tem de mais inefável, e a forma em seus contornos os mais vagos e os mais fugazes, ouvindo para os traduzir as confidências sutis da nevrose, as confissões da paixão envelhecida que se deprava e as alucinações bizarras da ideia fixa se tornando loucura. Esse estilo de decadência é a última palavra do Verbo obrigado a tudo exprimir e levar ao mais longínquo extremo<sup>70</sup>.

A transposição do ideário decadentista francês para o Brasil se fez mais precisamente no momento em que o país passava por inúmeras transformações e reformas que, oriundas de um projeto reformista das elites, almejaram elevar o país ao patamar das altas civilizações europeias. Diante da “transformação total de usos, costumes e ideias”<sup>71</sup>, o literato vai por vezes oscilar entre o entusiasmo diante do novo, ou um inconformismo observável na intensa absorção da estética decadentista, como se a estes coubessem uma espécie de “missão regeneradora”, sem contudo, negar totalmente a modernidade. Nesse sentido, quem nos esclarece é Orna Messer:

Ocorre que estas coordenadas estéticas absorvidas numa espécie de impressionismo literário definiam para o artista uma *missão regeneradora* [grifo nosso], ao mesmo tempo em que lhe permitiam entusiasmar-se com o espírito cosmopolita a que se dispunha traduzir. (...) Resíduos de uma mesma maré, as feições estilísticas e as fachadas da cidade contribuía para levar o país ao encontro dos novos tempos. E o mundo moderno também implicava para o artista uma atitude de protesto, uma negação e um mal-estar em relação ao meio em que vivia<sup>72</sup>.

Vivendo nesta contraditória modernidade, a postura assumida por João do Rio como expoente de um *decadentismo heroico* é, como não poderia deixar de ser frente ao dilema que a nossa modernidade representava, o *paradoxo*. Ao mesmo tempo que se encanta com um projeto cosmopolita que promete trazer a civilização e o progresso, se opõe drasticamente ao que vem juntamente com isso: a miséria da população, o diletantismo, a artificialidade, a mentira, enfim, era contra o que Nietzsche chamou de “empobrecimento de vida”.

<sup>70</sup> Prefácio de Théophile Gautier às Flores do Mal de Charles Baudelaire. Tradução: Guillaume Julian Michel Lampin

<sup>71</sup> RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

<sup>72</sup> LEVIN, Orna Messer, 1996, p. 66

Como resultado dessa visão paradoxal da modernidade, o lugar do decadentismo na obra de João do Rio encontra-se na ironia, na nostalgia, na crítica e no elogio ao vertiginoso mundo moderno que, ao mesmo tempo que encanta, também dilacera. Tomando o decadentismo como primeira perspectiva de leitura de João do Rio, não estamos de modo algum deixando de considerar o entusiasmo que este possuía por quase todas as atrações do que a nascente modernidade proporcionava aos habitantes de uma cidade como o Rio de Janeiro, mas nos parece ser discussão fundamental para apresentar um João do Rio que, a nosso ver, se debatia entre o dionisíaco e o apolíneo da metrópole moderna.

Diferentemente da perspectiva de muitos autores que o veem como um *diletante frívolo* preocupado apenas em chamar a atenção, imitar os europeus e andar na moda, surge, em muitos de seus textos, a figura de um jornalista que através da tópica decadentista retrata sua revolta contra as desigualdades sociais e de modo algum permanece indiferente aos problemas dos humildes, dos operários, e dos desamparados da cidade.

Neste sentido, é a partir da própria análise que João do Rio faz do momento em que vive como um “tempo geral de decadência”, considerada como medida fundamental para a apreensão da sua noção de “tempo”, que basearemos nossa leitura desse conceito em sua obra, rastreando a que tipo de dissolução e transmutação, próprios do estado de decadência, seus textos se referem. Como instrumento de ação, João do Rio se utiliza da observação das subjetividades que brotam múltiplas e constantes por todas as ruas da cidade.

Há na tópica decadentista a crença de que a civilização ocidental (a partir do final do século XIX) longe de ter atingido um progresso e perfeição como querem alguns, encontrava-se totalmente saturada e em declínio. Assim, as grandes cidades são vistas pelos decadentes como a expressão máxima da degradação, degeneração e independentização de todos os valores. Dessa forma, é a cidade o lugar primordial para se analisar as inúmeras subjetividades que surgem nela e com ela, não através de contextualizações e visões gerais, mas sim, aproximando o olhar, utilizando o que chamamos de *closes*.

Em João do Rio, esses *closes* funcionam quase como uma metodologia para o seu modo de olhar. Privilegiando certos cortes e retratos fragmentários da cidade, experimenta e se inspira através desse ver de perto, o que não deixa de representar sempre uma escolha, uma vez que optando por esta forma de “olhar”

que não busca a totalidade, deixa na sombra uma multiplicidade de questões, que longe de lhe escapar completamente, lhe serve de cenário. Assim, se lança às ruas em busca de sua alma. “Oh! Sim, as ruas tem alma!”<sup>73</sup> E como uma criança frente à um mundo novo a ser descoberto, ele caminha sem medo, sem hesitar e, principalmente, sem expectativas e interpretações a priori. Atento à missão que Séverine Jouve atribui aos decadentes de “reabilitar o corrompido”, ele busca nas ruas e esquinas as formas estranhas e inusitadas de vida, os fascinantes “estados de alma” das individualidades nascentes. O próprio João do Rio assim explica o prazer de *olhar* e andar pela cidade: “(...) 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 ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para ele”<sup>74</sup>.

Assumindo claramente a tópica decadentista, o que parece realmente interessar a João do Rio como um “literato-psicólogo”<sup>75</sup> são as transformações que a cidade sofreu na sua constituição como metrópole moderna e tudo o que se torna possível a partir daí, como por exemplo, a ideia do anonimato, da multidão e da prática da *flanerie*.

Uma outra discussão que geralmente é associada à João do Rio como adepto da tópica decadentista é a sua aproximação com o *dandismo*<sup>76</sup>. Retratado como dândi, ou seja, como aquele que, em termos gerais através de uma atitude e postura *blasé* renuncia ao utilitarismo burguês, ele toma divergentes feições já que trata-se de conceito subjetivo e polissêmico. Por exemplo, se tomarmos o livro de Orna Messer Levin – *As figuras do Dandi* – como base, veremos surgir diante de nós um João do Rio mais aos moldes do que Jean Paul Sartre compreendia como dândi, ou seja, como aquele que ao tentar romper com a burguesia e buscar uma autonomia para a arte, termina frustrado uma vez que produz um distanciamento intransponível entre o autor e o público leitor, já que seus temas estariam desvinculados das necessidades prementes da classe trabalhadora. Sendo assim, para Levin, o dandismo foi tomado como uma espécie de fuga à realidade brasileira, tendo os intelectuais brasileiros “importado” através da tópica

<sup>73</sup> RIO, João do. A rua. In: \_\_\_\_\_. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1997, p. 7

<sup>74</sup> A rua. RIO, João do. 1987g, p. 6

<sup>75</sup> O termo é de Virgínia Camilotti

<sup>76</sup> Esse tema será melhor desenvolvido no terceiro capítulo



decadentista, a “rebeldia do dândi para ensaiar crítica aos burgueses endinheirados da República”<sup>77</sup>. Desse modo, segundo ela, o dândi, insatisfeito com a realidade do Brasil reagia com seu requinte, insensibilidade e ironia através da escolha de temáticas fúteis e vazias – considerada muitas vezes como cópia dos temas europeus – como a moda, a etiqueta e outras frivolidades.

Quem discorda dessa leitura de Levin é Virgínia Camilotti. Para a autora de *João do Rio: ideias sem lugar*, Levin analisa o decadentismo em João do Rio sem levar em conta o seu principal livro sobre o tema, o volume *Dentro da Noite*. “Na voz do dândi”, afirma a autora, “Levin reconhece João do Rio como o simulacro do dandismo no Brasil”<sup>78</sup>. Diferentemente da ideia de Levin de que a adesão à tópica decadentista é apenas uma saída para compensar o atraso brasileiro, Camilotti compreende que João do Rio “elabora uma interpretação do ‘tempo’, 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”<sup>79</sup>. Segundo Camilotti, a noção de decadência em João do Rio seria mais associada à ideia de universalização e cosmopolitismo proporcionados pela sociedade moderna, que não se restringiria, de modo algum, a questões relativas ao território ou à pátria, ou seja, as ideias não estariam presas a um espaço geograficamente definido, mas a um tempo universal e sem fronteiras, que envolveria todas as nações do Ocidente. Longe de estar absorto em lamento nostálgico ou insensível como o dândi de Levin, as crônicas de João do Rio seriam representativas de um tempo novo onde há uma espécie de “comunicabilidade global” nunca antes imaginada. E assim explica:

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 primeiras décadas do século XX<sup>80</sup>.

Ainda segundo essa autora, a interpretação corrente de que as produções dos decadentes obedeceriam aos modelos do dandismo na sua vontade de distinção contra o processo de massificação e hierarquização do mundo capitalista, não leva

<sup>77</sup> LEVIN, 1996, p. 71

<sup>78</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 166

<sup>79</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 168

<sup>80</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 206

em consideração a noção do *tempo* para João do Rio. “Estariamos 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”<sup>81</sup>, o que não se sustenta na obra de João do Rio. Dessa forma, compreende que os decadentes desejavam não uma fuga do estado de declínio, mas a sua superação através da arte, seguindo o segundo caminho do que disse Paul Bourget acerca da decadência, ou seja, que havia dois tipos, um que buscava preservar o existente, e outro que buscava “tematizar a decadência, positiva-la, vive-la, plasmar-se nela”<sup>82</sup>, enfim, o que aqui temos chamado de *decadentismo heroico*.

Contudo, a autora afirma que a partir do momento que passa a prevalecer uma análise do estado geral da civilização e do Brasil como Decadente, inicia-se paralelamente uma condenação não apenas da obra, como também do próprio João do Rio, como expressão da corrupção desse tempo. Marcos Guedes Veneu, por exemplo, em artigo publicado nos Estudos Históricos<sup>83</sup>, vê em João do Rio uma espécie de arauto da decadência da civilização, que procuraria, através de seus escritos, compreender os impactos da cidade moderna na subjetividade dos indivíduos. Contudo, para ele, essa decadência era principalmente *moral*, percebendo suas representações na obra de João do Rio como igualmente atraentes e destrutivas.

Fundamental para a leitura de João do Rio como expoente do que chamamos aqui de *decadentismo heroico*, é o volume *Dentro da Noite*<sup>84</sup>. Nele, o autor parece narrar esse “desvinculamento de todos os valores morais, num dizer sim e numa confiança para com tudo o que até agora foi proibido, desprezado, maldito”<sup>85</sup>, como o disse Nietzsche. Utilizando-se de temáticas como sadismo, loucura, vício, suicídio, prostituição, lesbianismo, luxo, morte, música, nostalgia, carnaval, doença, luxúria, esse livro nos permite visualizar a decadência de um tempo, onde cada crônica parece funcionar como uma parte tenebrosa e melancólica do seu imenso mosaico de críticas ao artificialismo moderno. E é na análise deste livro que nos debruçaremos a partir de agora.

<sup>81</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 305

<sup>82</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 280

<sup>83</sup> VENEU, Marcos Guedes. O *flâneur* e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. *Estudos Históricos*, São Paulo, v. 3, n. 6

<sup>84</sup> RIO, João do. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910]

<sup>85</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 84

## 2.5

### Dentro da Noite

*Preservai-nos, Senhor,  
das coisas terríficas que  
andam à noite.  
Rei Davi*

A frase acima serve de epígrafe para o livro *Dentro da Noite*, que já na primeira crônica – que dá nome ao volume – narra a história de Rodolfo, jovem sádico que sente um imenso prazer ao cravar alfinetes em moças. É importante ressaltar que nesta crônica, o autor de modo algum recrimina ou julga moralmente seu personagem, mas sim, descreve a sua loucura como um mal involuntário e irresistível.

A história começa com o narrador em um trem de subúrbio as onze e meia de uma noite de tempestade ouvindo o diálogo de Rodolfo – jovem artista sádico – relatando a um amigo o motivo pelo qual se separara da noiva Clotilde. O jovem está em um estado deplorável e chama a si mesmo de “infame” e “desgraçado”. O tom da conversa e o suspense aumentam, o trem está praticamente vazio, com exceção do narrador que finge dormir para melhor ouvir deixando os demais a vontade. E assim Rodolfo admite ao amigo o seu vício:

Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente. E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher (...). Tive um estremecimento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, ferí-los... Por que? Não sei, nem eu mesmo sei — uma nevrose! Essa noite passei-a numa agitação incrível. Mas contive-me. Contive-me dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer. O desejo, porém ficou, cresceu, brotou, enraizou-se na minha pobre alma. No primeiro instante, a minha vontade era bater-lhe com pesos, brutalmente. Agora a grande vontade era de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cozê-los devagarinho, a picadas. E junto de Clotilde, por mais compridas que trouxesse as mangas, eu via esses braços nus como na primeira noite, via a sua forma grácil e suave, sentia a finura da pele e imaginava o súbito

estremeção quando pudesse enterrar o primeiro alfinete, escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne que havia de sentir<sup>86</sup>.

Não podendo conter sua vontade, Rodolfo pede a Clotilde que o deixe espetá-la e esta, apaixonadamente cega por ele, lhe concede. O amigo Justino, que escutava tudo atentamente então se pronuncia:

Caso muito interessante, Rodolfo. Não ha dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marques de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um *Jack-the-ripper*-civilisado, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes<sup>87</sup>.

Com o passar do tempo, a família da moça começa a preocupar-se ao perceber os hematomas nos braços da menina e o noivado é rompido. Humilhado e desesperado, Rodolfo passa agora a espetar desconhecidas nos bondes e pela multidão afora, uma vez que não consegue se livrar de seu vício:

É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não ha quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise. Lembras-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina? Lembras-te do João Guedes quando nos convidava para as *fumeries* de ópio? Sabiam ambos que acabavam a vida e não podiam resistir. Eu quero resistir e não posso<sup>88</sup>.

Outra crônica que trata o vício como algo irresistível e involuntário é *Emoções*. No texto, o narrador escuta duas histórias do barão Belford – dândi excêntrico que aparece inúmeras vezes nos escritos de João do Rio, sendo considerado por alguns intérpretes como o seu *alter ego* – sobre o seu hábito de analisar as emoções das mais variadas pessoas. Nesse caso em particular, o barão encontra-se interessado nas transformações e emoções oriundas do vício no jogo. Na primeira história, ele afirma que o jovem com o qual estava jogando amigavelmente, e que o narrador da crônica também vira, o estava roubando. Ao ser questionado do motivo de ter permitido tal ultraje, o barão afirma que é um

<sup>86</sup> RIO, João do. Dentro da Noite. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 3

<sup>87</sup> Dentro da Noite, RIO, João do. [1910] p. 4

<sup>88</sup> Dentro da Noite, RIO, João do. [1910] p. 2

admirador das emoções alheias e que as utiliza como alternativa de distração aos seus costumes burgueses:

O homem é um animal que gosta. O gosto é que varia. Eu gosto de ver as emoções alheias, não chego a ser o bisbilhoteiro das taras do próximo, mas sou o gozador das grandes emoções e entorno. Ver, sentir, forçar as paixões, os delírios, os paroxismos sentimentais dos outros é a mais delicada das observações e a mais fina emoção. (...) É por isso que eu não quero perder o Osvaldo, quero apenas gozá-lo. Preciso não limitar a minha ação humana nos passeios pelo Oriente, às coleções autênticas e a alguns deboches nos restaurantes de grão tom<sup>89</sup>.

A segunda história contada pelo barão Belford é a de um chinês, homem muito digno, trabalhador, feliz em seu casamento e sem vícios que obscurecessem sua transparente moral. O barão então interessa-se por ele, o ensina a jogar, e o chinês rapidamente inicia um caminho sem volta no vício do jogo. Sua vida então desmorona, perde o emprego, a casa, e a esposa assim narra sua desventura:

Meu marido está perdido. Anda por aí a jogar. Há dois dias não o vejo; hoje não comi. (...) Mas que quer? Veio-lhe a desgraça. Às vezes brigo, mas ele diz-me: “Ai! Clô, que hei de fazer? É uma força, uma força que me puxa os músculos. Parece que desenrolaram uma bola de aço dentro de mim, tenho de jogar”. E cai em prantos, por aí, tão triste, tão triste que até lhe vou arranjar dinheiro, que saio a pedir.

O paroxismo do chinês chega ao limite de primeiramente tentar vender a mulher ao barão e posteriormente suicidar-se batendo a cabeça contra as paredes do cubículo onde morava, enquanto sua mulher tenta fazê-lo parar aos gritos. Diante desse drama terrível, o que chama a atenção na crônica, é a frieza com a qual o barão Belford lida com a situação. Longe de sentir-se culpado por ter apresentado o jogo ao chinês, ele assim conclui seu relato antes de jantar tranquilamente em sua mesa florida:

Preciso sentir vendo os outros sentir, fez mirando-se no alto espelho do vestiário. Só assim tenho emoções. Garanto-te que o Osvaldo acaba como o chinês de Macau, mas por outro meio – com a morfina talvez. Só os chineses morrem às cabeçadas por sentir demais!<sup>90</sup>

<sup>89</sup> RIO, João do. Emoções. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 6

<sup>90</sup> Emoções, RIO, João do. [1910], p. 9

O Barão Belford, “esse velho *dandy* sempre impecável, que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção”<sup>91</sup> também é personagem de outras crônicas deste volume, e sua frieza novamente surpreende. Em *História da Gente Alegre*, narra a vida triste, melancólica e extenuante das prostitutas, que sobrevivem, nas palavras do próprio barão, em um meio “atrozmente artificial, onde a gargalhada, o champanhe, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações”<sup>92</sup>, e as define como “fantoques da loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana”<sup>93</sup>.

Nessa crônica o barão conta a história de Elza, uma bela e jovem prostituta que ao saber-se desejada por Elisa, lésbica repugnante que a perseguia, pede desesperada a ajuda sua ajuda. Este, muito friamente, assim relembra a conversa que tivera com a moça:

Ora, ontem, no Casino, como a pobre Elsa estava totalmente fora dos nervos e com um vestido verdadeiramente admirável, tive prazer em ir apertar-lhe a mão. — “Então, como vai com esta vida?” — “Como vê, muito bem.” — “Mas está nervosa.” — “Há de ser de falta de hábito. Acabo por acostumar.” — “Com um tão belo fisico...” — “Não seja mau, deixe os cumprimentos.” E de súbito — “Diga-me, barão, não há um meio da gente se ver livre disto? Não posso, não tenho mais liberdade, já não sou eu. Hoje, por exemplo, tinha uma imensa vontade de chorar.” — Chore, é uma questão de nervos. Ficará de certo aliviada.” — “Mas não é isso, não é isso, homem!” — “Se a menina continua a gritar, participo-lhe que vou embora.” — “Não, meu amigo, perdoe. É que eu estou tão nervosa! tanto! tanto... Queria que me desse um conselho. — “Para que?” — “Para aliviar-me.” — “É difícil. Você sofre de um mal comum, a surmenagem do artifício. Eu podia dizer-lhe: recolha-se a um convento. Mas pareceria brincadeira e talvez viesse a morrer mística, a conversar com os anjos, como Swedenborg. Conheci algumas que acabaram assim. Podia também, se fosse um idiota, aconselhar a vida honesta. Mas isso seria impossível porque o pesar de ter saído desta em que o desperdício é a norma, a saudade e as lembrança deixá-la-iam amargurada. Depois não tem recursos e teria sempre que pôr em circulação o seu lindo capital.” — “Barão, por quem é, fale-me sinceramente.” — “Então, minha filha, aconselho uma paixão ou um excesso, um belo rapaz ou uma extravagância.” — “Nesta roda não há belos rapazes.” — “De acordo, há quando muito velhos recém-nascidos. Mas é recorrer à multidão, passar uma noite percorrendo os bairros pobres, experimentar. Ou então, minha cara, um grande excesso: champanhe, éter ou morfina...” Voltei-me para a sala. Num camarote fronteiro a Elisa olhava com os seus dois olhos de morta. “E se não a repugna muito uma grande mestra dos paraísos artificiais, a Elisa”. — “Não fale alto, que ela percebe.” — “Então já a sabia lá?”. — Corri-a ontem do meu quarto. É um demônio.” — “Mas você precisa de um demônio.” — “O que ela

<sup>91</sup> RIO, João do. Duas Criaturas. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 20

<sup>92</sup> RIO, João do. História da Gente Alegre. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 10

<sup>93</sup> História da Gente Alegre, RIO, João do. [1910], p. 11

faz...” — “Já sei, toda a gente faz. Mas naturalmente ela é excepcional.” — “Barão, vá embora.” — “Adeus, minha querida.”<sup>94</sup>

Após esta conversa, Elza acaba por ceder, de livre vontade, ao desejo de Elisa. Como se, resignada, se entregasse ao asco, a dor, ao que mais temia, e acaba sendo assassinada pela amante lésbica. E o barão explica: “A coitadinha aturdiase. É o processo habitual. Para mostrar a sua livre vontade caía na extravagância, agarrava o tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror”<sup>95</sup>.

E o dândi Belford, sem nenhum tipo de comoção aparente, como no caso da crônica *Emoções*, termina sua narração e calmamente saboreia sua sobremesa já esquecido do horror do incidente.

Em *Duas Criaturas* o barão não é narrador, mas permanece como protagonista de um almoço com alguns jovens em um hotel da alta sociedade. No meio do encontro, a amigável conversa é interrompida pela entrada no *hall* do hotel de uma antiga prostituta – a Chilena – acompanhada de um cônsul e, diante da surpresa de seu amigo de ver tal dama em seu refinado ambiente, o barão Belfort afirma com um sorriso cético:

Meu caro, o Rio tem, como Paris ou Londres ou mesmo Montevideo, a sua *season*. A *season* começa regularmente com a chegada do primeiro *mambembe* estrangeiro, *mambembe* naturalmente insuportável, e fecha com os calores da primavera, na abertura do salão de pintura. É a época do luxo, da exibição, do sacrifício para aparecer, da tagarelice, em que toda a gente fala mal do próximo e entende de arte, é a época escolhida pelos que pretendem tomar lugar na sociedade. Nós somos uma sociedade em formação – a mais atraente, a que mais tenta por consequência, não só pelas taras, que há vinte anos não eram julgadas mal, como pelo nosso fundo meio ingênuo de aceitar tudo o que brilha, seja diamantino ou seja montana. Anualmente, de envolta com os políticos, os fazendeiros, os estrangeiros exploradores, aparecem essas figuras com um passado estranho, decididas a dominar, a entrar nos lugares honestos, a serem respeitadas<sup>96</sup>.

Neste trecho, percebemos que João do Rio faz através da voz do barão uma crítica ao arrivismo de seu tempo colocando estrangeiros exploradores, políticos e fazendeiros no mesmo patamar que as prostitutas na luta pelo sucesso e poder. Para ele, esta época do luxo e do exibicionismo não é relegada apenas ao Rio de Janeiro, mas é comum às grandes metrópoles do mundo, com o diferencial de que

<sup>94</sup> História da Gente Alegre, RIO, João do. [1910], p. 12

<sup>95</sup> História da Gente Alegre, RIO, João do. [1910], p. 13

<sup>96</sup> Duas Criaturas, RIO, João do. [1910], p. 20

no Brasil, essas características eram intensificadas por uma certa imitação e glorificação de tudo o que vinha de fora.

O amor também é tratado neste volume, mas de forma bastante peculiar, uma vez que não se restringe ao padrão homem-mulher, misturando beleza, dor e fascínio. Em *Coração*, ficamos sabendo da história de João (muitas vezes tomada por crônica autobiográfica, na qual teria se inspirado na vida de seu pai), que “amava desgraçadamente”, antes sua mulher e depois sua pobre e doente filha que, ao morrer, o deixara tão abalado que este viera também a falecer. Nesta história, a bondade e o amor incondicional do pai é frequentemente defrontado com a dureza da vida e as vaidades da sua mulher e de sua família. Como se a todo momento nos quisesse dizer que o caráter e o amor geralmente são vistos como fraqueza pela sociedade moderna e pagos com sofrimento e humilhação.

Nessa mesma linha, temos *O Monstro*, onde é contada a história de um “deflorador do amor”, que caça virgens e as faz apaixonar-se para depois largá-las. Diferentemente do que podemos imaginar a princípio, o dito deflorador não aparece na crônica contando vantagem ou regozijando-se de prazer por suas aventuras, mas se vê desesperado perante sua incapacidade de amar, julgando-se um monstro.

Em *A Noiva do som*, o alvo do amor de uma romântica e tísica jovem não é um rapaz, mas a música. Quem nos narra esta história é mais uma vez o barão Belford que, aqui aparece pela primeira vez abatido e triste, diante do espanto de seus amigos:

- O barão está triste.
- Pois se venho de acompanhar um enterro.
- Triste por isso? O barão, o homem sem emoções, triste porque acaba de fazer a coisa mais banal desta vida, entre pessoas de sociedade!
- Não é propriamente por isso. Estou triste porque vi enterrar a última mocinha romântica deste agudo começo de século<sup>97</sup>.

Extremamente melancólica e sensível, Carlota Paes se apaixona perdidamente pela música de um piano que toca ao longe. Vivendo na miséria, muito fraca e doente, só goza da vida quando escuta os sons trazidos pelo vento. Seu amor pela música é tamanho que quando o artista, que tocava religiosamente

<sup>97</sup> RIO, João do. *A Noiva do Som*. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 32



todas as noites, deixa de o fazer, esta adoece mortalmente, obrigando o nosso agora sensível barão a pedir suplicante que o pianista volte a tocar para tentar salvar a vida da jovem. Infelizmente, para a tristeza de todos, a música chega tarde demais e Carlota morre saudosa e envolvida por ela:

Ao lado, como uma ronda de astros que se despregassem do infinito, o piano explodia uma indizível revolta. Um tropel de sons reboou, entrechocou-se, deslizou, rasgando o ar, da terra as estrelas, com uma dor infinita. Depois, pareceu parar, tremulou brevemente, abrindo um paraíso, onde os arcanjos cantassem e, enquanto Carlota sorria, os acordes, como um coro de rosas, envolveram-na, beijaram-na. E ela morreu, docemente, sem uma contração, ouvindo a música do amor...<sup>98</sup>

Outras temáticas que se encontram entre as crônicas desse volume são a doença, a luxúria e a ilusão, todas concernentes com o tom das anteriores. Em *O Bebê da Tarlatana Rosa*, por exemplo, João do Rio retrata a luxúria que envolve os espíritos no carnaval. E assim Heitor, narrador-personagem, explica aos amigos, dentre estes o barão, que desta vez se contentou apenas em ouvir:

Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como incutido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo vem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranóicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. Não há quem se contente com uma... (...) É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente<sup>99</sup>.

O que até então não possui nada de original, afinal, “toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes”<sup>100</sup>, contudo, esta crônica apresenta um desfecho que supera o clichê de encontros e desencontros embalados por marchinhas e confetes. Após mergulhar nas madrugadas febris do carnaval carioca, frequentando de clubes da alta sociedade às ruelas lóbregas e mal cheirosas, Heitor se depara com uma mulher fantasiada de bebê de tarlatana rosa, que imediatamente o fascina com seu olhar ousado, sua

<sup>98</sup> A Noiva do Som, RIO, João do. [1910], p. 35

<sup>99</sup> RIO, João do. O Bebê de Tarlatana Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 47-48

<sup>100</sup> O Bebê de Tarlatana Rosa, RIO, João do. [1910], p. 47

voz rouca e corpo arredondado. Depois de muito procurar, ele reencontra o bebê na última noite de carnaval e os dois, inebriados de paixão vão até uma rua escura e começam a beijar-se afoitamente. Como o nariz falso do bebê começa a incomodar Heitor, este o retira e percebe estarrecido que o bebê na verdade estava mascarado e que por baixo havia uma caveira medonha a se desculpar humilhada:

Preso dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente — uma caveira com carne... Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. — Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quiseste...<sup>101</sup>

Nessa aventura de carnaval, nem mesmo o jovem e elegante Heitor de Alencar escapa às agruras do sinistro e do macabro que assola por vezes a madrugada. Dominado por horror e nojo, recua diante do ódio de ter sido vítima de uma criatura tão medonha.

Outra crônica emblemática sobre o tema da luxúria se passa não no carnaval, mas durante a semana santa. Em *O carro da semana santa* um grupo se reúne para comentar a “extravagância sensual da multidão” e dessa vez é Cidadão Honório quem faz o elogio à luxúria tendo como cenário a igreja:

Tudo na vida é luxúria. Sentir é gozar, gozar é sentir até ao espasmo. Nós todos vivemos na alucinação de gozar, de fundir desejos, na raiva de possuir. É uma doença? Talvez. Mas é também verdade. Basta que vejamos o povo para ver o cio que ruge, um cio vago, impalpável, exasperante. Um deus morto é a convulsão, é como um sinal de pornéia. As turbas estrebucham. Todas as vesânicas anônimas, todas as hiperestesias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões desafivelam-se, escancaram, rebolam, sobem na maré desse oceano. Há histéricas batendo nos peitos ao lado de carnações ardentes ao beliscão dos machos; há nevropatas místicas junto a invertidos em que os círios, os altares, os panos negros dos templos acendem o braseiro, o incêndio, o vulcão das paixões perversas. A semana santa! Tenho medo desta quinta-feira. Para quem conhece bem uma grande cidade, esse dia especial sem rumores, sem campanhas, é um tremendo dia em que os súcubos e os incubos voltam a viver. Até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de luar põe no corpo dos homens a ânsia vaga e sensual de um prazer que se espera<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> O Bebê de Tarlatana Rosa, RIO, João do. [1910], p. 49

<sup>102</sup> RIO, João do. O Carro da Semana Santa. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 77

A crônica trata de uma misteriosa carruagem que vaga pela noite da quinta-feira santa em busca de rapazes. Durante três anos Honório a vê de longe, esperando suas vítimas na escuridão dos becos da cidade. Instigado pelo mistério que envolve a mulher que a carruagem mantém no anonimato, ele a persegue durante horas, contudo, sem jamais satisfazer a sua imensa curiosidade.

O que nos parece interessante ressaltar é que tanto em *O bebê de tarlatana rosa* quanto no *Carro da Semana Santa*, o narrador frequenta em suas perambulações ambientes muito diversos e repletos de transeuntes de diferentes classes sociais, terminando sempre nos lugares da população. Em ambas as crônicas, os personagens envolvidos pela luxúria, se veem desejando as coisas mais baixas e vis nos antros mais sórdidos, como se atraídos pela sujeira e a pobreza. Na crônica do bebê, Heitor, depois de curtir o carnaval da elite afirma:

Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanhar-me, quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil. Felizmente muita gente sofre do mesmo mal no carnaval<sup>103</sup>.

Em *O carro da Semana Santa*, Honório ao narrar a seus amigos sua ânsia por luxúria, deixa claro o que aqui se tenta elucidar ao dizer que a proximidade com a canalha lhe excitava ainda mais, talvez por termos todos nós nascidos da lama:

Ao deixar a confeitaria, tinha o vago desejo de ver se encontrava qualquer coisa de interessante, e estava ali, de repente, com vontade de uma perversão qualquer, com o instinto de qualquer coisa de bem baixo, de bem vil, de bem indigno, em que refocilar o meu temperamento à solta. Talvez as luzes trêmulas, aquela gente que subia devagar e descia depressa, o cheiro de suor, de perfume barato, de cosméticos e de cera, o roçar da canalha, o contato do meu corpo com outros corpos, peles de mãos ásperas umas, algumas macias, sugestionassem os nervos do meu pobre ser; talvez apenas fosse o fundo de lama com que fomos todos feitos... O fato é que ao voltar a rua da Carioca, eu era um homem que deseja, cuja percepção da luxúria é mais aguda, cujos nervos vibram mais<sup>104</sup>.

Em inúmeras crônicas de João do Rio, há uma espécie de crítica ao artificialismo moderno, que mergulharia os indivíduos em um mar de ilusões, onde o “parecer ser”, significaria mais do que o “ser” verdadeiramente. Neste

<sup>103</sup> O Bebê de Tarlatana Rosa, RIO, João do. [1910], p. 48

<sup>104</sup> O Carro da Semana Santa. RIO, João do. [1910], p. 78

sentido, o figurino, a dança, a etiqueta, a moda, a maneira correta de agir e de se posicionar na sociedade, principalmente entre a elite, estava sempre norteando as preocupações diárias. O artificial e a imitação tinha nessa época a Europa e seu modo de vida como inspiração para aqueles que, tendo lá estado ou não, recebiam influências oriundas de romances, revistas e peças teatrais importadas para a sociedade carioca ávida por tudo o que vinha da Europa – sobretudo da França – almejando parecer “modernos” e “chiques”. No volume *Dentro da Noite*, o tema do artificialismo e da ilusão são tratados em duas crônicas principalmente: *A Parada da Ilusão* e *Laurinda Belfort*.

Em *A Parada da Ilusão*, João do Rio conta a história de Geraldo, tímido estudante de medicina que se faz passar por Túlio, simples e ignorante banhista, para se envolver em uma aventura amorosa. Começa a trabalhar com uma dama da alta classe e, fingindo ser analfabeto e humilde, esta o ensina a ler e se apaixona por ele. Com o passar do tempo, o romance dos dois se torna cada vez mais forte e Geraldo se sente obrigado a confessar tudo. Ao revelar que andara mentindo sobre sua real condição, sua amada furiosa, lhe explica que sempre soubera de tudo e o repreende por ter desfeito o que julga ser o princípio da vida e dos sentimentos: a ilusão. E assim lhe explica:

Eu sabia, ouviste? Eu sabia desde o primeiro dia, quem eras tu. Se não soubesse, teria perguntado por ti e dar-me-iam informações. Eu sabia. O meu amor nasceu de uma brincadeira. Tudo na vida é ilusão e só a ilusão é verdadeira. A verdade é a mentira porque é o comum e o vulgar. Amei-te, querendo fazer desse sentimento uma parada de gozo superfino em que ambos nos esforçássemos por dar a cada um a ilusão. Nunca se desengana uma mulher porque não se mata a ilusão. Eu amava um ser idealizado, que seria chocante se fosse verdadeiro, um banhista imprevisto, um selvagem, filho do mar e das canções, em ti que o fingias bem. Tu mataste Túlio. Que me importa a mim o estudante Geraldo? Já nem parto. Não é preciso. Adeus! E nunca, ingênuo rapaz, queiras ser verdadeiro nas coisas do sentimento que ama a ilusão<sup>105</sup>.

Exemplificando perfeitamente essa crítica ao artificialismo moderno, temos em *Laurinda Belfort* a história de uma dama da elite que se vê forçada a ter um amante por ser esta a moda de então, chegando a afirmar em dado momento que

<sup>105</sup> RIO, João do. *A Parada da Ilusão*. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 54

“toda a sua vida fora um resultado de imitações, um acompanhamento de figurinos”<sup>106</sup>. E explica:

Em criança, imitava os gestos pretensiosos de altas linhagens de algumas das colegas de Sion; em menina e moça a sua linha fora sempre copiada de alguns tipos de romance, e quando a mamã lhe fez notar a necessidade de casar para satisfazer todos os apetites de luxo, imediatamente casou, inaugurando aquela grande vida artificial e custosa, com as salas compostas segundo desenhos de decoristas ingleses, os vestidos vindos de Paris e um ar de boneca social, que para sempre lhe tirara a ideia de amar alguém, além da sua prezadíssima pessoa. A grande vida um tempo fê-la mesmo esquecer quase o marido, porque era preciso passar o carnaval em Nice, estar no outono em Paris, passear nos hotéis depravados do Cairo no inverno, dar opiniões sobre artistas e pintores, falar de viagens e manter o seu salão no Rio, o seu salão invejado, criticado, incomparável como Edmond Rostand, o campanilo de S. Marcos, a erosão inglesa do esporte e a graça parisiense<sup>107</sup>.

O próprio marido por vezes se surpreendia:

— Pois que! Tu agora fumas?  
 — Com efeito, grelho uma cigarreta.  
 — Mas é grosseiro.  
 — É *ultra fashion*. Não sabes nada disso. És *old style*<sup>108</sup>.

Com o passar do tempo, o romance com seu amante, por quem ela não nutria nenhum sentimento mais profundo, já que só podia amar a si mesma, se torna um fardo: “sentia-se presa a esse dever, o dever do amor”<sup>109</sup>. E assim explica as motivações que a levaram a buscar o adultério:

Fora levada aquilo por mundanice, por cabriolice da alma, como diria a sra. de Souza Castro, titular em decadência, hoje dama de companhia. De ver as outras damas amadas por homens discretos e bem vestidos, achara aquilo *smart* e comprometedor, com um leve tom de crime consentido. Ir assim, no seu carro, no carro do seu marido, entregar-se à paixão do outro, do cavalheiro elegante, parecia-lhe uma nota essencial da moda, lembrava-lhe logo os romances de Paris, a psicologia passional das duquesas de alta linhagem, que às vezes tem dois, sem contar o esposo<sup>110</sup>.

A ideia de arranjar um amante veio de Alice Verride, senhora da alta sociedade, porém, muito entendida em adultérios:

<sup>106</sup> RIO, João do. Laurinda Belfort. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 54-55

<sup>107</sup> Laurinda Belfort. RIO, João do. [1910], p. 55

<sup>108</sup> Laurinda Belfort. RIO, João do. [1910], p. 55

<sup>109</sup> Laurinda Belfort. RIO, João do. [1910], p. 55

<sup>110</sup> Laurinda Belfort. RIO, João do. [1910], p. 56

- Minha cara Laurinda, precisas de um homem.
- É boa. E meu marido?
- O marido não conta nunca, principalmente quando nos faz todas as vontades. Precisas de um homem que te preocupe, cuja paixão seja um *piment* para a tua vida, um ser violento. Nunca amaste?
- Oh! Não!
- Pois é chique, menina. Admira até que tu, tão conhecedora de Paris...<sup>111</sup>

Por todo o livro *Dentro da Noite*, o horror e a pilhéria parecem por vezes não serem antagônicos no estilo utilizado por João do Rio. Dentre os temas que já discutimos aqui encontram-se ainda a *doença*, retratada sobretudo em três crônicas principais: *Aventura de Hotel*, que trata de um roubo misterioso em um hotel chique praticado por uma dama cleptomaníaca; *A Peste*, mistura de horror e medo da varíola e *A mais estranha moléstia*, no qual é contada a história de Oscar Flores, que possuía uma espécie de olfato terrível e incrivelmente apurado. Sempre misturando uma dose de sarcasmo, seja pela voz do Barão Belford, seja pelo tom de seus personagens, o adentrar nas noites cariocas é também um convite à aventura, ainda que na maior parte delas o suspense nos deixe com um certo frio na espinha.

Dentro do volume, apenas duas crônicas nos parecem fugir dessa mistura de horror e chiste: *A Peste* e *A última Noite*. Em ambas, a dor e a angústia são apresentadas de forma extremamente sensível e real. Na primeira, o narrador, vivendo em plena epidemia da varíola, percorre a cidade percebendo todos os estragos feitos pela doença até o encontro com seu antigo amigo que, também doente, encontra-se irreconhecível em um quarto fétido de um hospital. E assim narra o encontro:

Eu tinha diante de mim um monstro. As faces inchadas, vermelhas e em pus, os lábios lívidos, como para rebentar em sânie. Os olhos desapareciam meio afundados em lama amarela, já sem pestanas e com as sobrancelhas comidas, as orelhas enormes. Era como se aquela face fosse queimada por dentro e estalasse em empolas e em apostemas a epiderme. Quis recuar, quis aproxima-me<sup>112</sup>.

Em *A última Noite*, conhecemos a história de solidão e miséria de Armando, jovem que sem chance de arranjar emprego e faminto, se mata na estação de trem. Antes, porém, o autor narra a sua última noite, passando por pensamentos melancólicos de como o jovem chegara àquela desesperadora situação, e seus

<sup>111</sup> Laurinda Belfort. RIO, João do. [1910], p. 55

<sup>112</sup> RIO, João do. *A Peste*. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 62

devaneios de que finalmente reencontrara a família. Sem ter onde passar a noite, Armando compra passagens de ida e volta para o subúrbio, com o estômago doendo de fome, visando dormir um pouco:

No vagão, o diminuto número de passageiros tem um ar de sono e de fadiga. Havia gente vinda dos bailes, das tipografias, do trabalho, e muitos, também como Armando, lá se achavam apenas para passar algumas horas fora do relento. Uns vinham estirados sobre os bancos; outros apenas cochilando. Armando reconhecia-os, sem pena, indiferente. Tinha que ser. Talvez alguns tivessem ainda a pensão do jantar. Ele sim, ele é que longe da família, longe da sua terra, sem auxílios, descia a rampa da vida certo de encontrar o abismo, mas incapaz de soltar um grito — por falta de coragem, por falta de energia, porque tinha de ser... Um soluço sacudiu-lhe o peito. Para ocultar as lágrimas, puxou as abas do chapéu, virou o rosto. O trem continuava a galopar, sacolejando os corpos. Os campos inundados de luar passavam numa visão branca. E, de repente, Armando sentiu um bem-estar. Ia caminho da casa, tinha menos quatro anos. Era tarde, o pai ralharia, mas a mãezinha lá estava à espera, com o fogareiro de espírito, para aquecer o café<sup>113</sup>.

Após acordar desse acalentador sonho, se vê novamente desesperado e termina por suicidar-se. O que também nos parece importante notar nestas duas crônicas (*A Peste* e *A Última Noite*) é o fato de ambas possuírem seu clímax não à noite — como ocorre com a grande maioria das crônicas desse volume — mas durante o dia. Nesse sentido, diferentemente do que pretende a epígrafe do livro (*Preservai-nos, Senhor, das coisas terríficas que andam à noite*), o sol parece ser tão cúmplice da dor e do desespero que assolam a humanidade quanto a noite. E assim, com o raiar do dia, ele termina as duas crônicas:

Sentou-se na escadinha, acabado. O trem continuava a galopar pelos campos dourados do sol nascente. A natureza abria em flor, ao beijo da madrugada. Uma corrente pendia entre o vagão em que estava e o outro vagão. Inconscientemente estendeu a mão. Seria tão interessante pega-la. Mas custava. Tudo no mundo custa. Estendeu mais o corpo, quase deitado, estendeu mais. O corpo falseou, pendeu. Quis salvar-se, numa súbita e desesperada angústia. Com os pés enlaçados na grade, ainda conseguiu prender as mãos nos para-choques. Mas um solavanco desprende-o. O corpo caiu. As rodas do outro vagão esmigalharam qualquer coisa. O trem continuou na luminosidade da manhã. E ninguém do trem reparou naquele fim de vida tão desconsolada, sob o calor do sol que começava...<sup>114</sup>

E em *A Peste*:

<sup>113</sup> RIO, João do. *A Última Noite*. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p.

65

<sup>114</sup> *A Última Noite*. RIO, João do. [1910], p. 66

Um delírio tomava-me. As plantas, as flores dos canteiros, o barro da encosta, as grades de ferro do portão, os homens, as roupas, a rua suja, o recanto do mar escamoso, as árvores, pareciam atacados daquele horror de sangue maculado e de gangrena. Parei. Encarei o sol, e o próprio sol, na apoteose de luz, pareceu-me gangrenado e pútrido. Deus do céu! Eu tinha febre. Corri mais, corri daquela casa, daquele laboratório de horror em que o africano deus selvagem da bexiga, Obaluaíê, escancarava a face deglutindo pus. E atirei-me ao bonde, tremendo, tremendo, tremendo...<sup>115</sup>

João do Rio, não apenas neste livro, mas em boa parte de sua obra, ainda que muitas vezes se mostre como entusiasta do progresso, não deixou escapar que a modernização da cidade que tanto admirava também era feita de dor e ilusão. Como afirma Antônio Edmilson Martins, “o progresso apresenta seu lado demoníaco, arrasa os homens, retira-lhes a vontade e lança-os no turbilhão das ilusões”<sup>116</sup>. Virgínia Camilotti, assim define os mecanismos utilizados por ele para escrever sua crítica a “era” ou a “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<sup>117</sup>.

Neste sentido, perdido no “labirinto da alma moderna”, João do Rio não buscou refúgio no castelo de Axël, nem se deixou abater pela melancolia, nem sorriu o amargo sorriso dos resignados. Sua saída, enquanto *decadente heroico*, foi o combate. Como crítico e cúmplice da modernidade, lutou arduamente pela “abundância de vida”, pela transformação do pessimismo melancólico e saudosista em “afirmação suprema”<sup>118</sup>, em um dizer sim a tudo o que a modernidade trazia de fétido, doloroso e fascinante.

O resultado dessa luta? É Severine Jouve quem responde:

Se ela [*a decadência como movimento estético*] não esgotou nenhum dos problemas que ela se pôs, ela, no entanto, descobriu suas contradições. Se ela analisou com furor sua época sem dar nenhuma conclusão, se descobriu

<sup>115</sup> A Peste. RIO, João do. [1910], p. 62

<sup>116</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. P. 102

<sup>117</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 287

<sup>118</sup> Os termos entre aspas são de F. Nietzsche



dolorosamente certo número de abcessos da alma moderna sem aplicar nenhum bálsamo, e se ela, enfim, agiu sem nada colher, glória a ela<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> JOUVE, 1989, p. 18

## 3

**Uma segunda tentativa de saída: A Ironia**

## 3.1

**A Ironia como Retórica da Modernidade**

*O irônico é aquele vampiro que suga do amante, dando-lhe uma sensação de frescor com o abanar de suas asas, acalenta-o até o sono chegar e o atormenta com sonhos inquietos.*

Søren Kierkegaard

A segunda tentativa de saída do labirinto que a interpretação de João do Rio nos lança, seria pela via da ironia. Em sua obra, a retórica irônica encontra-se presente de múltiplas e variadas formas, ora explícita e debochada, ora sutil e perigosa como uma serpente à espreita. Compreender essa nova máscara utilizada por ele não é tarefa fácil, uma vez que a própria ironia constitui-se como termo paradoxal e polissêmico. Mas que ironia é essa? Qual seu sentido e alcance em João do Rio? Para responder a essas indagações e promover uma melhor compreensão da conotação dada ao termo neste trabalho, olhemos para a genealogia da ideia ironia.

Muitos autores já se debruçaram sobre o tema da ironia ao longo da história, dentre eles Hegel, Kierkegaard, Foucault, Schlegel, De Man, e inúmeros outros que, diante da imensa dificuldade e, impossibilidade para alguns, de defini-la enquanto um *conceito*, a caracterizavam como fenômeno, tropo, recurso retórico, performance ou até mesmo transgressão da linguagem.

Em livro intitulado *O Conceito da Ironia*, Kierkegaard ironicamente afirma fazer um discurso da ironia não enquanto um conceito propriamente dito, mas como um estudo da manifestação do fenômeno irônico. Da mesma forma, De Man, estudioso de Schlegel, demonstra a impossibilidade de identificação da ironia com um conceito, sendo esta possível apenas enquanto fenômeno ou tropo, e afirma:

A ironia parece ser o tropo dos tropos, aquele que dá nome ao termo como “volteio ou desvio”, mas o termo suporta tantas acepções que acabaria por incluir todos os

tropos. Dizer que a ironia contém em si todos os tropos, ou que é o tropo dos tropos, é sem dúvida dizer alguma coisa, mas nada que seja equivalente a uma definição. (...) A ironia tem, claramente, uma função performativa<sup>120</sup>.

Já para Foucault, ao analisar a retórica irônica do texto de Diderot, *O sobrinho de Romeau*, afirma ser esta uma “transgressão da linguagem”, podendo ser descrita como a vontade de: “submeter uma palavra, aparentemente conforme ao código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nesta própria palavra, de maneira que esta se desdobra no interior de si mesma”<sup>121</sup>, ou seja, há na ironia uma transgressão paradoxal do código da linguagem através da ruptura e utilização simultânea desse mesmo código.

De acordo com Wilma Patrícia Maas, no artigo *Uma Abordagem Comparativa da Ironia: Conceito, tropo e performance*, seguindo a linha que vem desde Schlegel, passando por Kierkegaard e chegando a De Man, é possível isolar alguns pressupostos do pensamento moderno sobre a definição da ironia a partir do Primeiro Romantismo Alemão, são eles:

- uma definição de ironia é tanto mais impossível quanto seu emprego é controlado pela “intencionalidade” do autor;
- uma definição de ironia é tanto mais impossível, uma vez que essa definição oscila entre o conceito e o tropo (De Man), o conceito e o fenômeno (Kierkegaard) e conceito e ato de fala (Schlegel)<sup>122</sup>.

Através de uma crítica branda à ironia, Kierkegaard apresenta algumas teses que acredita explicar o que seriam as características principais desse tema através da análise da figura de Sócrates, considerado por este como “a manifestação primeira pela qual a ironia veio ao mundo e habitou entre nós”. Segundo ele, Sócrates não somente se utilizou da ironia, sendo tão fortemente dedicado aos seus princípios, como acabou sucumbindo a ela.

Diferentemente de Hegel, Kierkegaard considerava a ironia como um precioso e interessante recurso retórico, sem com isso negar seu perigo. Sua estima por tal recurso era tanta que chegou até mesmo a declarar: “Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda a vida que se

<sup>120</sup> DE MAN. The concept of irony. In: MAAS, Wilma Patrícia M. D. *Uma Abordagem Comparativa da Ironia: Conceito, tropo e performance*. UNESP, Araraquara, SP, p. 54.

<sup>121</sup> FOUCAULT. *Dits et écrits I*, p. 444.

<sup>122</sup> MAAS, Wilma Patrícia M. D. *Uma Abordagem Comparativa da Ironia: Conceito, tropo e performance*. UNESP, Araraquara, SP, p. 56

chamará digna do homem<sup>123</sup>”. Para ele, a ironia, enquanto infinita e absoluta negatividade, seria a indicação mais leve e mais sutil da subjetividade.

De acordo com suas teses podemos estabelecer dois tipos de ironia – ambas fundadas na definição básica de que o fenômeno não é a essência, e sim, o contrário da essência: uma mais corrente que consiste em dizermos num tom sério o que, contudo não é pesado seriamente, e a outra na qual brincando dizemos em tom de brincadeira algo que pensamos a sério, que ocorre raramente. Para os dois tipos há o perigo de sua produção não ser compreendida enquanto ironia, o que segundo o autor, constitui-se como o fim último de todo verdadeiro irônico, ou seja, o regozijar secreto de nunca ser descoberto.

Na medida em que os círculos mais elevados (isso compreendido naturalmente no sentido de uma hierarquia espiritual) falam assim de maneira irônica, como os reis e os nobres falam francês para que o povo leigo não compreenda, nesta medida, a ironia está em vias de se isolar, ela não gostaria de ser compreendida pelo comum dos mortais. (...) E quanto mais o irônico tiver sucesso com a fraude, quanto melhor aceitação sua moeda falsa tiver, tanto maior será a sua alegria. Mas ele saboreia esta alegria sozinho e tem todo o cuidado para que ninguém perceba sua impostura<sup>124</sup>.

De modo contrário a esta dita “hierarquia espiritual”, afirma que o irônico pode por vezes apresentar-se indiretamente através de uma relação de oposição, por exemplo, quando ele dá preferência às pessoas mais simples e mais limitadas, não para burlar-se delas, mas sim para escarnecer dos homens sábios.

Ainda segundo Kierkegaard, a ironia seria no discurso uma figura retórica que se caracterizaria por dizer o contrário do que se pensa, valorizando o mal-entendido e jamais desmascarando-se. Neste sentido, haveria por parte do autor que se utiliza desse recurso uma certa *liberdade*, uma vez que a inexistência de correspondência entre o enunciado e a verdadeira opinião, o libertaria dos outros e de si mesmo.

É importante destacar ainda, que a alegria do irônico e talvez a razão de sua escolha retórica pela ironia, venha justamente desse sentir-se livre que Kierkegaard chamou de *liberdade subjetiva*. Ao invés de declarar sua opinião ou criticar um fato abertamente, o irônico prefere se mascarar subjetivamente através de uma mentira, que poucos reconhecem enquanto tal. Nesse momento ele é livre de toda

<sup>123</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 19

<sup>124</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 215

expectativa, uma vez que seu único compromisso é dizer aquilo que tem vontade de dizer, sugerindo fugazmente, e para que apenas alguns captem, o que realmente sente. E é por meio desse jogo de mostrar-se na medida em que se esconde, que o irônico estabelece de forma tão excitante, sua relação com o mundo:

Mas o que, nestes casos e em outros semelhantes, aparece na ironia, é a *Liberdade Subjetiva*, que a cada instante tem em seu poder a possibilidade de um início, e não se deixa constringer por relações anteriores. Há algo de sedutor em todo início porque o sujeito ainda está livre, e é exatamente este *gozo* que o irônico ambiciona. A realidade efetiva perde em tais instantes sua validade para ele, que paira livre sobre ela<sup>125</sup>.

Contudo, o irônico encontra-se sempre “negativamente livre”. Desprovido do alicerce da realidade, ele parece pairar solitário e sem rumo sobre o mundo. “Mas, esta mesma liberdade, este flutuar, dá ao irônico um certo entusiasmo, na medida que ele, quando precisa de um consolo por tudo o que naufraga, pode buscar refúgio no enorme fundo de reserva da possibilidade”<sup>126</sup>.

Quem também percebe o potencial de liberdade proporcionado pela ironia é Schlegel. Para ele, a ironia possibilita ao indivíduo ultrapassar a si mesmo, mascarando-se, e gozando ainda mais diante da incompreensão dos tolos:

A ironia contém e incita o sentimento da irreconciliável oposição entre o incondicionado e o condicionado, a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação perfeita e completa. Ela é a mais livre de todas as licenças, pois através dela nos lançamos para além de nós mesmos, mas ao mesmo tempo é a licença mais afim às leis, pois é incondicionalmente necessária. É um sinal muito bom que os tolos não saibam como receber essa autoparódia permanente, que acreditem e desacreditem nela repetidamente, até a vertigem, tomando a brincadeira pelo sério e o sério por brincadeira<sup>127</sup>.

Outro fator positivo do irônico segundo Schlegel seria a sua capacidade de afastamento perante o objeto descrito. Por considerar fundamental o distanciamento do teórico frente ao seu tema de estudo para que se consiga uma apreensão total deste, não parcial e tendenciosa, o autor que se utiliza da ironia, despossuído da “afeição” pelo objeto, não possuiria nenhuma resistência a ele. Neste sentido, “para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se

<sup>125</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 218

<sup>126</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 225

<sup>127</sup> SCHLEGEL. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, v. II, p. 368. In: MAAS, Wilma Patrícia M. D. *Uma Abordagem Comparativa da Ironia: Conceito, tropo e performance*. UNESP, Araraquara, SP, p. 56.

interessar por ele; o pensamento que deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém”<sup>128</sup>. Sendo assim, “se toda descrição de objeto pode ser ironizada é porque o objeto como polo de resistência dissolveu-se”<sup>129</sup>.

Tanto quanto Sócrates, João do Rio também representava um tipo de subjetividade tão complexa que jamais obtemos a sensação reconfortante de compreendê-lo em sua totalidade, parece que sempre deixamos algo escapar, algo de fundamental que talvez contradiga tudo aquilo que julgávamos já ter entendido. Essa angústia e inquietação diante de uma não apreensão total do irônico segundo Kierkegaard, pode ser diminuída quando o intérprete passa a analisar o autor através de um “ângulo de refração”, e assim explica:

Pois ele [Sócrates] pertencia àquela espécie de homens diante dos quais ninguém pode dar-se por satisfeito somente com o exterior como tal. O exterior indicava constantemente algo de diferente e de oposto. Não se dava com ele o caso daquele filósofo que, ao explanar suas intuições, seu discurso era a própria presença da ideia. Muito pelo contrário: o que Sócrates dizia significava algo de diferente. O exterior não estava absolutamente numa unidade harmônica com o interior, mas antes era o contrário disto, e somente por este ângulo de refração ele pode ser compreendido<sup>130</sup>.

Ao tentar explicar a razão pela qual Sócrates atraía tantos amores (sendo o mais conhecido o de Alcebiades), Kierkegaard afirma ser graças à ironia que, por envolver o irônico numa atmosfera de dúvida e mistério, tinha um efeito extremamente sedutor e fascinante para o amante.

O disfarçado e o misterioso que ela [*a ironia*] tem em si, a comunicação telegráfica que ela inaugura, já que um irônico sempre deve ser compreendido à distância, a infinita simpatia que ela pressupõe o fugaz, mas indescritível instante da compreensão, que é reprimido imediatamente pelo medo da incompreensão, tudo isso cativa com laços indissolúveis. Por isso, se o indivíduo no primeiro instante se sente liberado e expandido pelo contato do irônico, que se abre diante dele, no instante seguinte o indivíduo está em seu poder (...) <sup>131</sup>.

Contudo, esse mal-entendido pode ser por vezes tomado contra o próprio autor, e, já que é característico da ironia nunca se explicar ou se desmentir, a “verdade” em si do que o autor quis dizer corre o risco de ficar perdida àqueles

<sup>128</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 25

<sup>129</sup> MAAS, Wilma Patrícia M. D., p. 38

<sup>130</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 25

<sup>131</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 50

que analisam a obra fora de seu contexto. Dessa forma, um texto irônico pode não ser compreendido enquanto tal, e seu autor taxado de preconceituoso, racista, burguês, ainda que sua intenção tenha sido totalmente contrária. O problema parece se complexificar ainda mais quando a distância entre texto e autor é temporalmente grande, sendo muitos os casos de obras que ganharam fama póstuma absurdamente errônea. Nesse sentido, a ironia representa também um risco que apenas aqueles que possuem coragem estão dispostos a correr.

Muitos estudiosos da ironia atentaram para esse perigo que cerca a produção irônica colocando em risco até mesmo a credibilidade do autor diante da falta de compreensão – ou má-compreensão – do público. Atento a essa questão, Schlegel afirmou:

Com a ironia não se brinca. Ela pode fazer ecoar seus efeitos por um tempo inacreditavelmente longo. Tenho comigo a suspeita de que alguns grandes artistas de tempos passados estejam ainda a jogar os jogos da ironia, séculos depois de sua morte, com os seus mais crédulos admiradores e seguidores<sup>132</sup>.

Dolf Oehler<sup>133</sup>, ao analisar a ironia na retórica baudelaireana, demonstra a errônea forma como fora por muitos interpretada a *Dédicace* de Baudelaire, sobretudo no começo do capítulo 17<sup>134</sup>, tomada até hoje como exemplo do dandismo aristocrático e do anti-republicanismo estético, no qual este diz:

Haveis sentido, vós que a curiosidade do *flâneur* tantas vezes envolveu num motim, a mesma alegria que eu em ver um guardião do sono público, – agente de polícia, o verdadeiro exército, – espancar um republicano? E como eu, haveis dito com vossos botões: “Espanca, espanca um pouco mais forte, espanca mais, policial do meu coração; pois nesse espancamento supremo, eu te adoro, e te julgo semelhante a Júpiter, o grande justiceiro. O homem que espancas é um inimigo das rosas e dos perfumes públicos, um fanático dos utensílios; é um inimigo de Watteau, um inimigo de Rafael, um inimigo encarniado do luxo, das belas-artes e das belas-letras, iconoclasta jurado, carrasco de Vênus e de Apolo! Ele não quer mais trabalhar, operário humilde e anônimo, na produção de rosas e perfumes públicos; ele quer ser livre, o ignorante, e é capaz de fundar uma fábrica de flores e perfumes novos. Espanca religiosamente as omoplatas do anarquista!”<sup>135</sup>.

<sup>132</sup> SCHLEGEL, p. 370

<sup>133</sup> OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)*. Tradução José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>134</sup> Des Écoles et des ouvriers. <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=458>

<sup>135</sup> OEHLER, 1997, p. 123

Sem perceber que Baudelaire fala dissimuladamente, muitos intérpretes viram nessas linhas uma espécie de confissão contra o proletariado. Segundo Dolf Oehler, esse trecho pertence à “fase revolucionária” na qual “surge no horizonte de expectativa de Baudelaire o ‘trabalhador pobre e anônimo, que quer ser livre e construir uma fábrica para flores e perfumes novos’”<sup>136</sup>, contudo, assumindo o risco da utilização da linguagem irônica, torna-se por vezes incompreendido por leituras interpretativas que não levam em consideração as contradições das afirmações textuais e suas múltiplas ambiguidades. Criticando esses analistas que nada compreendem da ironia presente na retórica baudelairiana, Oehler reclama:

Eles não consultam o oráculo do poeta; quando muito deixam que se confirme o que em todo caso haviam começado. Essa é a causa da sua insensibilidade ao duplo sentido. O que se lê como advertência é recebido como afirmação<sup>137</sup>.

Apesar de seduzidos pelo mal entendido advindo da ironia, alguns autores por vezes se queixaram da incapacidade do leitor e dos críticos em compreendê-los enquanto irônicos. Liermontov por exemplo, que não somente se utilizava da ironia como a considerava uma arma poderosíssima criada pela educação moderna afirmou:

Nosso público é ainda tão jovem e inocente que não é capaz de compreender sequer uma fábula, a menos que haja uma lição em seu final. Não entende o humor e não é sensível à ironia; simplesmente é mal instruído. Não aprendeu ainda que em companhia decente, assim como num livro decente, não há lugar para o insulto aberto; que a educação moderna desenvolveu uma arma muito mais precisa e que, embora quase invisível, não é por isso menos letal, já que sob o disfarce da lisonja desferiu um golpe inevitável e certo. Nosso público parece um provinciano que, ouvindo a conversa de dois diplomatas de Estados inimigos, imagina que cada um deles está iludindo seu governo em proveito de uma amizade terna e recíproca<sup>138</sup>.

Dentre todos os estudiosos da ironia, é Hegel quem estabelece uma crítica de cunho mais voraz, considerando-a uma máscara que a todo momento tenta confundir-se com o corpo da dialética, terminando por bloqueá-la. Como demonstra Wilma Maas, a negatividade irônica é vista por Hegel como um bloqueio que impede a dialética de passar ao nível da negatividade, “este nível

<sup>136</sup> OEHLER, 1997, p. 159

<sup>137</sup> OEHLER, 1997, p. 160

<sup>138</sup> M. Liermontov, *Ein Held unserer Zeit*, Munique, s. d., Ed. 3. Masken, p.7. In: OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)*. Tradução José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 164 e 165.



que, ao invés de se acomodar com o jogo infinito de paradoxos e passagens ao contrário, próprias à *Verhkerung*, procura produzir um modo de negação que conserva o objeto negado”<sup>139</sup>. Segundo ele, a ironia poderia levar a uma ironização geral, transformando a dimensão dos fenômenos em um jogo de aparências que se afastaria cada vez mais de um reconhecimento verdadeiro de si.

Outro ponto que julgamos de fundamental importância para o nosso estudo sobre a ironia ou o “potencial irônico” de João do Rio é a relação há muito debatida entre ironia e modernidade. Ou seja, o advento da modernidade teria criado um solo fértil para a retórica da ironia? O homem moderno, vivendo e sobrevivendo à vertiginosa presença do novo, encontrou na ironia uma forma de mascarar-se e criar através do jogo irônico, incorporando em sua própria subjetividade o paradoxo da sociedade na qual estava compulsoriamente inserido?

Sobre essa questão, a maior subjetividade proporcionada pela modernidade, através da qual o indivíduo se viu mais “livre” para expor sua crítica e autorreflexão diante do mundo, negando suas características autodeterminantes e naturalizadas, e a partir daí, tomando a si próprios como tema e posteriormente se auto-transcendendo através da ironia, seriam as causas dessa ligação. Segundo alguns estudiosos, a origem da relação ironia/modernidade teria seu ápice com o surgimento do romantismo alemão:

(...) principalmente a partir do romantismo alemão, a ironia será compreendida não apenas como um tropo da retórica, mas como manifestação privilegiada da força de autorreflexão própria ao sujeito moderno, ou seja, desta capacidade dos sujeitos tomarem a si mesmos como objeto de reflexão e, com isto, transcender, colocar-se para além de todo contexto determinado. De uma certa forma, isto estaria presente na capacidade do sujeito irônico nunca estar lá onde seu dizer aponta, nesta clivagem necessária ao ato de fala irônico entre sujeito do enunciado e a posição do sujeito da enunciação<sup>140</sup>.

De acordo com Hegel, a consciência por parte do indivíduo do advento de uma modernidade faz com que dialética e ironia sirvam de instrumento para o questionamento de tudo o que fora anteriormente enraizado. O homem moderno se percebe inserido numa época na qual não somente está perdida para ele sua vida essencial, como encontra-se consciente desta perda e da finitude que é o seu conteúdo. Compartilhando dessa hipótese, Vladimir Safatle em artigo intitulado

<sup>139</sup> MAAS, Wilma Patrícia M. D., p. 38

<sup>140</sup> MAAS, Wilma Patrícia M. D., p. 37 e 38

*Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de O sobrinho de Rameau*, afirma que tal como no caso da recuperação hegeliana da dialética, a ironia, enquanto modo privilegiado de estetização de sujeitos não-substanciais, volta normalmente à cena quando nos confrontamos com realidades históricas em crise de legitimação, incapazes de responder às expectativas de validade com aspirações universalizantes. Dessa forma, a modernidade proporcionaria ao sujeito uma possibilidade de problematizar tudo aquilo que antes era tomado como natureza e, a partir daí, desprovido de expectativas, ele é capaz de perder-se na negatividade da ironia, uma vez que percebe que a realidade não pode mais ser levada a sério, devendo a todo momento ser reinventada, negada e novamente construída. Nesse sentido, fica clara a frase de Kierkegaard:

Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade; ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia<sup>141</sup>.

Nesse sentido, vivendo num mundo onde o novo a todo momento desestabiliza e desafia o homem moderno a construir novos valores sem que este possa resguardar-se em referenciais passados, a ironia surge como instrumento fundamental para um tipo de escrita que “não é desprovida de toda sensibilidade ou dos movimentos mais ternos do ânimo, mas é antes uma amargura por um outro gozar daquilo que ela cobiça para si mesma”<sup>142</sup>.

Partindo dessas indicações teóricas fundados na ironia como retórica da modernidade, máscara, paradoxo, risco, mal entendido e liberdade do artista, analisaremos a partir de agora como João do Rio se utiliza deste perigoso recurso em sua obra.

<sup>141</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 226

<sup>142</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 19

### 3.2

#### A Ironia é o lirismo da desilusão

*Mas nesta vertigem na qual a verdade do mundo só se manifesta no interior de um vazio absoluto, o homem encontra também a irônica perversão da sua própria verdade.*

Michel Foucault

A frase que usei como título para esse capítulo foi retirada da apresentação do livro *Crônicas de Godofredo de Alencar* de João do Rio. Neste livro, como em boa parte de sua obra, a ironia encontra-se muitas vezes presente ainda que de formas variadas. Mas, à que se refere João do Rio ao conceber a ironia como o lirismo da desilusão? De que maneira ele se utiliza da ironia em seus textos e, do que exatamente ele se encontra desiludido? Perguntas que nos levam a outras como quanto vale a seriedade de suas crônicas? A narrativa é séria? A temática é séria?

A modernidade carioca retratada por João do Rio surge como propulsora de inúmeras e irreversíveis mudanças. É a era do automóvel, do cabotinismo, da imitação, do cinematógrafo, das mariposas de luxo, dos trabalhadores de estiva, do dândi, da hipocrisia, das *modern girls*, do *flert*, enfim, é o período da transmutação total de valores. Interessado em narrar esta época, João do Rio assume por vezes o papel de expectador, crítico audaz, irônico ou cúmplice, dependendo do momento. Seu “desejo ou a sua vaidade” era “trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sobre o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias”<sup>143</sup>. Essa análise, longe de estabelecer uma leitura imparcial da realidade, possuía caráter inteiramente subjetivo, oscilando entre o fascínio e a melancolia frente ao novo, sendo talvez por isso, marcada pelo paradoxo e pela ironia, afinal, como ele mesmo afirmou: “vivendo nesta época de arrivismo desenfreado, de egoísmo feroz tem de ser assim”<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> RIO, 1911, p. 5

<sup>144</sup> RIO, 1911, p. 110

Ao compreender a ironia como o lirismo da desilusão, reconhece o potencial retórico que esta exerce frente a uma realidade que desencanta, funcionando por vezes, como uma espécie de exílio subjetivo em relação a essa realidade. No seu famoso discurso de recepção para a Academia Brasileira de Letras, faz um elogio ao artista que, segundo ele, guarda em si a força transformadora da divina ironia:

(...) o artista é, mais do que em outra qualquer época, o primeiro, porque vê enquanto os outros agem, reflete enquanto os outros sentem, e, dominador, guarda consigo a imensa e suave força transformatória, a força que mostra os ridículos, indica as falhas, reduz a vaidade, diminui 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 esfinge, nos bronzes de Benevenuto o desafio voluptuoso, nos mármores gregos a placidez inquietante, e se torna o cunho da obra de arte perdurável e fixa a imortalidade, num pequeno poema, numa página, numa frase – porque é o sorriso complacente da cultura, a flor do espírito sutil, o ceticismo tranquilo do raro, a divina ironia, que nem os deuses tiveram, a ironia poliforme que sorri em Luciano e faz pensar em Cristo, a ironia de quem um escritor disse – sem a ironia o mundo seria uma floresta sem pássaros<sup>145</sup>.

Utilizando-se então dessa divina força, mostrou os ridículos, indicou as falhas, reduziu as vaidades, diminuiu os poderosos, e julgou o mundo. Esse mesmo discurso de recepção serve de exemplo da ironia em seus textos. Tendo tentado anteriormente entrar para a Academia sem sucesso, quando finalmente consegue, se utiliza da retórica que é “a complacência dos sábios” para afirmar que a sua escolha teria sido uma ironia, e que se negava a ver as outras intenções por trás dessa escolha, preferindo percebê-la como um irônico incentivo amigo:

Não quiseste em tal hora, senhores meus, chamar para vossa companhia e para a cadeira de Laurindo Rabello alguém que, como Laurindo e Guimarães, fosse na vida o prisma azul, por onde não se vê a vida. Preferistes o espectador incompleto dessa sociedade que se constitui. Em vez da obra perfeita e de sabor conhecido, tomaste como exemplo da época na Academia aquele que fixa tumultuariamente alguns aspectos do esplêndido espetáculo. A ironia é também incentivo, quando generosa. Há intenções sutis que esperanças e delíam. Ao entrar na Academia sob o louro deste acolhimento, quero ver apenas o vosso gesto para o companheiro muito jovem, a doce e boa ironia de um incentivo amigo<sup>146</sup>.

Em seus escritos, João do Rio criticou a sociedade em que vivia, “sem cair na comicidade histriônica”, concretizando através da ironia “uma eficiente

<sup>145</sup> RIO, João do. Discurso de Recepção. In: \_\_\_\_\_. *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [19--?], p. 224 e 225

<sup>146</sup> Discurso de Recepção. RIO, João do. [19--?], p. 226

estratégia de por em prática o exame moral da sociedade”<sup>147</sup>. Seu alvo principal era o artificialismo moderno e todas as transformações dele oriundas: o esnobismo, a moda, o progresso que sobrepunha o sentimento à competição e eliminava cada vez mais as singularidades em nome de uma padronização geral, o arrivismo, a transformação do privado em público criando a calúnia e o mexerico, o cabotinismo, a suposta inferioridade do brasileiro diante do estrangeiro, a morte do amor dando lugar ao flerte, a pressa de acabar, o jornalismo oportunista, enfim, contra o “eu desesperador”<sup>148</sup>, sem alma e opinião, filho da vertigem do novo.

Nesse sentido, João do Rio estaria de acordo com o que atestaram acima Hegel, Kierkegaard, Schlegel e outros filósofos que viam a própria modernidade como propulsora de um campo fértil para o discurso irônico. Obrigando o artista a perceber as mudanças, agir e produzir de outra forma, muitas vezes pelo avesso, a vida moderna seria paradoxalmente *inspiradora* – já que estaria sempre convidando o artista a inovar, aproveitando-se de temas que outrora eram vistos como desprovidos de interesse, como a descrição poética de uma fábrica ou de uma simples rua, por exemplo – e *ameaçadora*, já que o risco de cair na banalidade e no artificial era ainda maior. Contudo, João do Rio, mesmo quando criticava a modernidade, transformava ironicamente este lamento em um delicioso desafio:

A vida [*moderna*] fez a renovação de todas as figuras estéticas, dos velhos moldes literários. A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos sulcados rapidamente, desventrados 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 mágica, os negócios, o caráter, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distâncias desaparece, o crescente esmagamento inútil, a flora formidável do parasitismo e do vício, 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 fábrica. Tem-se todos os horrores e todas as delícias do mundo, sentindo uma rua<sup>149</sup>.

Em seus textos, a ironia aparece de forma muitas vezes direta, fria, e guardando, até mesmo nos assuntos mais mórbidos, um toque de humor. Uma das

<sup>147</sup> LEVIN, Orna Messer, 1996, p. 107

<sup>148</sup> RIO, João do. O Reclame Moderno. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o, p. 69.

<sup>149</sup> Discurso de Recepção. RIO, João do. [19--?], p. 223 e 224.

técnicas mais presentes é a de cortar os diálogos com comentários irônicos, deixando uma dúvida no ar, e por vezes contestando a bondade, ou melhor, as qualidades morais do personagem. Afinal, como ele mesmo afirmava: “A moral é uma invenção relativa. A moral é o vestido de ir às compras da hipocrisia”<sup>150</sup>. E continuava: “Nietzsche dizia que a moral é o medo do vizinho. Não. A moral é aquilo que desejamos respeitada pelos outros. E daí nas sociedades constituídas a mentira como a base da vida. Um povo civiliza-se a proporção que sabe mentir mais e melhor”<sup>151</sup>.

O tema da mentira, muitas vezes presente em sua obra, é ironicamente tratado na crônica *A Delícia de Mentir*, presente no livro *Psicologia Urbana* e fruto de uma conferência. A crônica começa com a leitura pelo tabelião do testamento de um “homem interessante e de espírito exótico” que afirma ter deixado aos companheiros o segredo de vencer na vida e ter felicidade: saber mentir.

Deixo aos cavalheiros esperançados presente a esta leitura, o segredo de vencer na vida pelas suas quatro artes capitais: - a arte de engrossar, a arte de jornal, a arte de parecer, e a arte de amar. Estas quatro artes são desdobramentos do fator básico da vida que é a mentira. Todos mentem. A vida é mentira. Saibam mentir sempre com inteligência, façam de mentir uma delícia e terão a felicidade. Com a transmissão desse segredo julgo dar-lhes mais que se lhes desse todo o dinheiro ganho a fazer da mentira uma delícia<sup>152</sup>.

Diante da irritação geral dos ouvintes, o narrador parece ser o único a concordar com o falecido, afirmando que como no mundo não há verdade e tudo não passa de ilusão, o homem teria criado a mentira útil para o desenvolvimento da sociabilidade:

A vida é mentir aos outros e a si mesmo, a vida do homem é de tal forma a mentira que o homem é o único animal capaz de corar na superfície da terra. Andamos de engano em engano, de ilusão em ilusão, de mentira em mentira. (...) Armado dessas mentiras capitais, o homem surge na sociedade e começa a mentir mais. Mente no amor, mente em negócios, mente para subir, mente para se segurar. O salva vidas

<sup>150</sup> RIO, João do. O Trabalho e os Parasitas. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o, p. 207.

<sup>151</sup> RIO, João do. A Delícia de Mentir. In: \_\_\_\_\_. *Psicologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [19--?], p. 159.

<sup>152</sup> A Delícia de Mentir. RIO, João do. [19--?], p. 144.

da política é a mentira. O esteio do amor é a mentira. A base da prosperidade é a mentira. E só uma coisa vence a mentira: – uma mentira maior<sup>153</sup>.

Neste sentido, João do Rio conclui que todo o artificialismo no qual se funda a modernidade teria suas bases na mentira. Funcionando como ferramenta para a sociabilidade, o homem forjaria a todo momento a “ilusão de possuir uma personalidade própria” andando “de engano em engano, de ilusão em ilusão, de mentira em mentira”<sup>154</sup>.

Por fim, ao terminar de explicar longamente os benefícios da mentira para se viver em sociedade, o autor afirma ironicamente que tudo o que disse em cerca de 42 páginas fora mentira e ainda termina por se afirmar a si mesmo como mentiroso dizendo-se modesto quando na verdade, acha que a sua conferência foi excelente:

Mas eu falo há muito tempo...

– Nem parecia! Dirão os senhores fingindo embevecimento para me dar prazer e cativar a minha gratidão.

– Não! Não! Basta de aborrecimentos! Respondo eu mentindo, porque tenho a ilusão de estar sendo interessante.

Ainda a mentira, a delícia de mentir.

Entretanto levanto-me, junto as notas. Vejo que os senhores levantam-se também. E com pressa. Perdão. Um instante ainda. Falei tanto da mentira que preciso dizer-lhes pelo menos uma verdade:

– Meus senhores, tudo quanto eu disse não passou de uma grande mentira<sup>155</sup>.

Por ocasião da Exposição Nacional de 1908 que ocorreu no Rio de Janeiro em comemoração a abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional, João do Rio criticou os esnobes por tentarem ignorar o evento. Na coluna *Cinematógrafo* e em outros artigos como em *Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?* (que foi publicado as vésperas da inauguração da exposição), ironiza aqueles que, adeptos da moda de viajar, conhecem Paris como a palma das mãos, mas desconhecem o seu país.

– Mas, então, Minas não tem porto de mar?

– Infelizmente, minha senhora. Apesar do Brasil ter as costas largas, Minas é um dos quatro estados centrais, sem porto de mar.

– Quatro, só?

<sup>153</sup> A Delícia de Mentir. RIO, João do. [19--?], p. 145 e 147.

<sup>154</sup> A Delícia de Mentir. RIO, João do. [19--?], p. 194

<sup>155</sup> A Delícia de Mentir. RIO, João do. [19--?], p. 182

– Infelizmente, quatro só. Apesar do Brasil ter muitos estados, os outros não aderiram no movimento de horror ao oceano<sup>156</sup>.

Essa crítica à moda de viagem da época, como se apenas no exterior se encontrasse verdadeiramente a cultura e a civilização, também foi expressa por ele em muitos textos. Segundo João Carlos Rodrigues, “conhecer a Europa, principalmente Paris, era condição *sine qua nom* para ser alguém na sociedade carioca”<sup>157</sup>. Em *Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar*, tratando da formação do jovem escreveu: “Godofredo viajou, em vez de ser bacharel”<sup>158</sup>. E, assim que consegue algum dinheiro para viajar, João do Rio satiriza a si próprio:

Viajar! Como eu sentia a necessidade de viajar, só, inteiramente só. (...) Corri com um ar estrangeiro à agência de paquetes, comprei uma passagem e toquei para uma fábrica de malas, sorti-me de tudo que o fabricante julgava necessário, e quando o homem dizia:

– Vejo que V. Exa. parte para uma viagem? Longa decerto?

– Dois ou três anos – fiz com altivez, para ocultar a mentira.

E sai triunfante. (...) E foi assim que, sendo quase exceção, de um estalo, mergulhei na classe social do Homem que viaja...<sup>159</sup>

Essa dita “classe social do homem que viaja”, é referente também ao que João do Rio chamou de *figurino*, ou seja, a vontade de aparecer, de ser percebido pelos outros como uma espécie de afirmação externa de si mesmo. Neste sentido, a viagem, o gosto pelas artes, a própria política, a maneira de se portar e de se vestir, estariam sempre sistematizados na busca de um ideal que, no contexto do Rio de Janeiro do início do século XX, tinha como principal modelo a Europa. Em texto publicado no livro *Psicologia Urbana*, João do Rio passeando por Paris e dominado por uma epifania momentânea, se auto ironiza e proclama ser “tudo figurino” e afirma estar a humanidade, sobretudo os brasileiros, infectados pela “doença da imitação”. Ao passear pela praça Vendôme, se vê perdido do seu próprio eu:

<sup>156</sup> RIO, João do. Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?. In: \_\_\_\_\_. RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 92

<sup>157</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 93

<sup>158</sup> RIO, João do. Frases. In: \_\_\_\_\_. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Villas-Boas & C., 1916b.

<sup>159</sup> RIO, João do. In: \_\_\_\_\_. RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 82 e 83



Segurando a bengala com o cartão para baixo, o *tub* no alto da cabeça, a luva, o gesto exatamente como qualquer outra pessoa em evidência desde o rei da Inglaterra (...), eu caminhava como o gordalhudo príncipe Orloff, crispava o beijo num sorriso de desprezo americano, e ia por ali: *como toda gente chique*, espécie de cooperativa de atitudes alheias, atacado da grande e fundamental doença: a fúria imitativa, a macaquice universal. Saía do Doucet para ir tomar chá no Ritz (...) e ao passar pelos vidros das montras, espiando-me (porque eu me espiava a ver se ia bem, se estava correto) sentia-me tão idiota (não foi a primeira vez e nem será a última) que de repente parei, reagi. – Por N. Senhor Napoleão! Pela coluna Vendome! Retoma, menino, o teu próprio eu!<sup>160</sup>

Segundo ele, o figurino seria “a doença moral do século”, que, estrangulando a espontaneidade, uniria todos os seres humanos num ambiente de artificialismo e “macaquice universal”. E continua:

Então, recuperando o meu ser naquele ambiente de artificialismo, no reino do *chiffon* e das Pedrarias – de súbito uma ideia, um princípio filosófico, uma lei da psicologia social, uma dessas observações que classam épocas, escolheu o meu cérebro ainda conturbado e lá se formulou: – Tudo no mundo é cada vez mais figurino. O figurino é a obsessão contemporânea. Se os antigos falavam de quatro idades, sendo que na última, na de ferro, fugiu da terra para o azul a verdade, nesta agora o figurino impera. Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas. E esta era será até ao fim do mundo...<sup>161</sup>

E por fim, percebe que enganara-se em julgar o figurino doença, sendo este na verdade, religião: “Então eu, pobre de mim! Compreendi que tinha considerado moléstia aquilo que foi a única religião do século XIX e que até hoje é a mais forte do século XX”<sup>162</sup>.

Em *O bem das Viagens*, sua crítica ironiza o fato de que com o passar do tempo, viajar não é mais uma diferenciação social e quase todos partem para a Europa. A viagem, que antes era vista como um acontecimento e quase uma obrigação para a alta classe e para os “bacharéis recém-saídos do forno”, agora é moda e até mesmo as pessoas sem dinheiro ou posição social passam as férias fora do Brasil. E assim abre a crônica:

- Faço-te as minhas despedidas.
- Que é isso?
- Parto para a Europa.

<sup>160</sup> RIO, João do. O Figurino. In: \_\_\_\_\_. *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [19--?], p. 66

<sup>161</sup> O Figurino. RIO, João do. [19--?], p. 68

<sup>162</sup> O Figurino. RIO, João do. [19--?], p. 102

- Ora esta! Eu também.
- Que coincidência! Sabe que o Júlio parte também.
- E o César com toda a família...

Coincidência! Há seis ou sete anos seria uma coincidência e mesmo um acontecimento. Duas pessoas conhecidas partem assim para a Europa, sem ter tirado a sorte grande, sem pertencer a casas comerciais fortes, sem fazer ao menos testamento! Era impossível. As viagens eram combinadas, discutidas, participadas. O homem que viajava começava por se julgar um homem excepcional. Em seguida sentia o desejo de fazer íntimos e desconhecidos compartilharem desse modesto juízo<sup>163</sup>.

E continua:

Havia inveja. E as pessoas conhecidas pediam coisas, presentes, recordações. (...) Depois, processionalmente, iam levá-lo a bordo, onde quase sempre havia essa inútil expressão de mágoa a que denominavam soluços. (...) Ai! S. Sebastião! Nem tão solenes foram a partida dos argonautas para a conquista do Velo de Ouro e o arrojo de Colombo para descobrir o novo mundo<sup>164</sup>.

Ao verificar que ir à Europa se tornara coisa banal, João do Rio percebe que até mesmo o interesse pelos de lá recém-chegados diminuía. Antes, o homem que chegava da Europa “tinha a sensação de ser novo”, de “trazer novidades”, e em última instância, era visto como um ser mais evoluído, uma vez que no imaginário da época, o velho mundo guardava os ideais da verdadeira cultura e civilização. Viajando, podia-se encurtar o mundo e conhecer comumente o que só se fazia ideia no plano da imaginação.

Como civilização significa fazer como os outros e mostrar saber tudo, o homem viajado com o seu rápido evoluir dá-nos assim a absoluta certeza do seu absoluto refinamento nos costumes gerais. (...) conseguindo impor a sensação da universalidade de conhecimentos e a certeza certa de que o mundo, pequeno já para nós, não tem mais surpresas. E essa noção é um prolongamento evolutivo dos costumes, dá a cada um de nós a ideia de que sabemos de tudo<sup>165</sup>.

A ironia e a referência à imitação aparece nessa crônica de forma por vezes sutil e outras direta. Apesar de parecer fazer uma espécie de ode às viagens, na frase “como civilização significa fazer como os outros e mostrar saber de tudo”, fica clara que o autor deseja na verdade criticar o artificialismo e a transformação dos costumes impostos por esse ideal de civilização que nega o nacional em busca

<sup>163</sup> RIO, João do. O Bem das Viagens. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o, p. 141

<sup>164</sup> O Bem das Viagens. RIO, João do. 1911o, p. 142

<sup>165</sup> O Bem das Viagens. RIO, João do. [19--?], p. 146

de um padrão europeu. Nesta direção, se opõe ao fato de que com o maior número de pessoas que podem viajar, passaram a circular no Brasil novos gostos, costumes e ideias, principalmente a de que nada aqui é bom porque, comparativamente, na Europa seria muito melhor.

- Vamos tomar café?
- É verdade. Que botequim ordinário!
- Então, em Paris?
- Em Paris são fechados, não têm essa infâmia do garçom com a cafeteira na mão.
- O café não é bom?
- Conforme... V. sabe, a situação do nosso café...<sup>166</sup>

Um lado positivo dessa euforia pelas viagens apontados por João do Rio seria o fato de que, ao viajar, o brasileiro voltaria ao seu país amando mais a sua terra e querendo ver realizados aqui, os melhoramentos na cidade e na cultura que vira na Europa, se transformando numa espécie de “agente propulsor do progresso e da civilização”.

É a civilização que é, em suma, o conforto do corpo, o conforto da alma, o equilíbrio fundamental para a eclosão da beleza e das ideias criadoras, estende com estas viagens o seu gérmen imponderável sobre a cidade de S. Sebastião, ainda ontem aldeia de procissões, estreita, sórdida e tolamente pretensiosa...<sup>167</sup>

Contudo, mas uma vez o autor muda de tom no final da crônica demonstrando o lado negativo dessa incorporação desenfreada do ideal europeu de civilização dizendo que o preço a se pagar por tal “progresso” seria o fim do Rio verdadeiro, ou seja, este acabaria por transformar-se em uma cidade igual a todas as outras, não apenas na aparência urbana, como também nos costumes e cultura.

– Meu amigo, do Rio verdadeiro dentro de dez anos não haverá senão a vaga recordação. As avenidas, a luz elétrica, o cais, tudo isso e mais o ímpeto com que o país novo acordou para o progresso, inteiramente modificaram os nossos hábitos, que eram, com tanto encanto, hábitos coloniais, hábitos portugueses aclimatados. Dentro de dez anos, o Rio terá o dobro dos habitantes, umas quarenta companhias trabalhando diariamente e ninguém reparará nessas mudanças de hábitos. Amanhã seremos como esses tremendos transatlânticos em trânsito, e iguais a todas as cidades<sup>168</sup>.

<sup>166</sup> O Bem das Viagens. RIO, João do. [19--?], p. 144

<sup>167</sup> O Bem das Viagens. RIO, João do. [19--?], p. 153

<sup>168</sup> O Bem das Viagens. RIO, João do. [19--?], p. 154

Nessa mesma linha de crítica aos novos costumes e hábitos incorporados da Europa que se instauraram na vida social do Rio de Janeiro, está a crônica *O Chá e as Visitas*<sup>169</sup>. Segundo o próprio João do Rio, “a vida nervosa e febril” em que estava inserida a modernidade carioca, trouxe consigo “a súbita transformação dos hábitos urbanos” e dos deveres sociais em obrigação. Como o título da crônica sugere, a nova moda a qual se refere João do Rio é a de fazer inúmeras visitas à casa de amigos – geralmente para se tomar chá –, assistir às múltiplas e diárias conferências sobre temas os mais variados, ir ao teatro, aos bailes e outras muitas tarefas com as quais o cidadão deveria ocupar o seu dia. Com ironia ele narra o que seria um dia típico de uma dama no Rio de Janeiro:

A massagista, às 9 horas, seguida de um banho tépido com essência de jasmim. Aula prática de inglês às 10. *All right!* Almoço à inglesa. Dia de Cicrana. Chá de Beltrana. Conferência literária. Chá na Cavé. Casa. *Toilette* para o jantar. Teatro. Recepção seguida de baile na casa do general...<sup>170</sup>

Se admira enormemente com a transformação “súbita” e “de mágica” dos costumes, afirmando que esta foi feita de repente e essencialmente pelo chá e pelas visitas: “Sim, no chá e nas visitas é que está toda a revolução dos costumes sociais da cidade neste interessantíssimo começo do século”<sup>171</sup>. O chá como novo hábito social, importado de Londres e Paris, havia substituído nas altas rodas o brasileiro hábito do cafezinho de maneira análoga à substituição do amor pelo *flirt*.

O chá é distinto, é elegante, favorece a conversa frívola e o amor que cada vez mais não passa de *flirt*. É inconcebível um idílio entre duas xícaras de café. Não houve romancista indígena, nem mesmo o falecido Alencar, nem mesmo o bom Macedo, com coragem de começar uma cena de amor diante de uma cafeteira<sup>172</sup>.

Apresentando um clássico *tea room*, nos fornece um rico quadro da burguesia carioca do período:

<sup>169</sup> RIO, João do. *O Chá e as Visitas*. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o.

<sup>170</sup> *O Chá e as Visitas*. RIO, João do. 1911o, p. 45 e 46

<sup>171</sup> *O Chá e as Visitas*. RIO, João do. 1911o, p. 46

<sup>172</sup> *O Chá e as Visitas*. RIO, João do. 1911o, p. 48

Há ranchos de moças de vestes claras, rindo e gozando o chá; há mesas com estrangeiros e com velhas governantas estrangeiras, há lugares ocupados só por homens que vão namorar de longe, há rodas de cocotes cotadas ao lado da gente do escol. Tudo ri. Todos se conhecem. Todos falam mal uns dos outros. Às vezes fala-se de uma mesa para outra; às vezes há mesas com uma pessoa só, esperando mais alguém, e o que era impossível à porta de um botequim, ou à porta grosseira de uma confeitaria, é perfeitamente admissível à porta de um chá<sup>173</sup>.

Ao relembrar a época onde as pessoas recebiam visitas inesperadas, que passavam dias a conversar e a rir despreocupadamente e sem cerimônia, ele exclama ironicamente, como que a citar um carioca moderno:

“Oh! não! não é possível! Civilização quer dizer ser como a gente que se diz civilizada! (...) Com o chá e as visitas modernas, ninguém se irrita, ninguém dorme a conversar, os cacetes são abolidos, a educação progride, há mais aparência, menos despesa, e um homem só pode queixar-se de fazer muitas visitas, isso com recurso de morrer e exclamar como *Ménage* na hora do *trespasse*: *Dieu soit loué! Je ne ferais plus de visites...*”<sup>174</sup>

Com relação ao potencial irônico de seus personagens, aquele que mais se utiliza da anteriormente dita técnica de cortar os diálogos com comentários irônicos é o Barão Belford. Já apresentado no primeiro capítulo desse trabalho, é a personificação do dândi tido como frio e irônico, de humor cortante e audaz. No volume *Dentro da Noite*, por exemplo, fica nítida a frieza do Barão Belford que, mesmo narrando os fatos mais devastadores, diante da surpresa e horror de seu ouvinte, se mantém calmo, como se falando de algo tão exterior a seu mundo que sua emoção não configurava como realidade. Ao narrar o vício e a morte de um chinês que anteriormente era ingênuo e incorruptível, sua ironia assusta seu interlocutor:

Esse *record* de emoção desesperada prostrou-me. Nunca vi sentir tão vertiginosamente. O carro parara. O barão saltou, subiu devagar as escadas de mármore, enquanto no interior do palacete retiniam campainhas elétricas. – Preciso sentir vendo os outros sentir, fez mirando-se no alto espelho do vestiário. Só assim tenho emoções. Garanto-te que o Osvaldo acaba como o chinês de Macau, mas por outro meio – com a morfina talvez. Só os chineses morrem às cabeçadas por sentir demais! E fomos jantar tranquilamente na sua mesa florida de cravos e anêmonas brancas<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> O Chá e as Visitas. RIO, João do. 1911o, p. 48

<sup>174</sup> O Chá e as Visitas. RIO, João do. 1911o, p. 52 [Na última frase: “Deus seja louvado! Eu não farei mais visitas...”]

<sup>175</sup> Emoções. RIO, João do. 1910, p. 9

Entretanto, na maioria das suas crônicas, a ironia não aparece apenas fragmentada em um único personagem, mas mantém-se presente no tom em que o narrador apresenta a história. Em *O Homem de cabeça de papelão*<sup>176</sup>, por exemplo, a crítica irônica à sociedade perpassa todo o texto, começando pelo início da crônica: “No país que chamavam de Sol, apesar de chover, às vezes, semanas inteiras ...”. A crônica apresenta a história de Antenor, homem bom, inteligente, que “só dizia a verdade verdadeira, não a verdade útil”, trabalhador, feliz e otimista, mas que era considerado doido por todos, incluindo sua mãe e familiares. Habitando uma cidade onde o oportunismo, a imitação, a vontade de tirar vantagem eram vistas como qualidades, não havia espaço para a bondade de Antenor. Apresentando o país onde seu personagem morava, João do Rio deixa clara sua irônica analogia ao Rio de Janeiro:

O País do Sol, como em geral todos os países lendários, era o mais comum, o menos surpreendente em ideias e práticas. Os habitantes afluíam todos para a capital, composta de praças, ruas, jardins e avenidas, e tomavam todos os lugares e todas as possibilidades da vida dos que, por desventura, eram da capital. De modo que estes eram mendigos e parasitas, únicos meios de vida sem concorrência, isso mesmo com muitas restrições quanto ao parasitismo. Os prédios da capital, no centro elevavam aos ares alguns andares e a fortuna dos proprietários, nos subúrbios não passavam de um andar sem que por isso não enriquecessem os proprietários também. Havia milhares de automóveis à disparada pelas artérias matando gente para matar o tempo, *cabarets* fatigados, jornais, *tramways*, partidos nacionalistas, ausência de conservadores, a Bolsa, o Governo, a Moda, e um aborrecimento integral. Enfim tudo quanto a cidade de fantasia pode almejar para ser igual a uma grande cidade com pretensões da América. E o povo que a habitava julgava-se, além de inteligente, possuidor de imenso bom senso. Bom senso! Se não fosse a capital do País do Sol, a cidade seria a capital do Bom Senso!

Antenor não se importava com a raiva e inveja dos demais, por exemplo, quando persuadido pelo tio de que trabalhar dava no mesmo do que ser vagabundo, e que o certo mesmo era “ser bacharel, e depois empregado público nacionalista, deixando à atividade da canalha estrangeira o resto”, que “aqueles que se fazem na inexistente democracia americana para provar que a chave abre portas e a faca serve para cortar o que é nosso para nós e o que é dos outros também para nós”, negou-se enfaticamente a concordar com tais disparidades e escolheu o trabalho duro.

<sup>176</sup> Texto disponível em: <http://www.releituras.com/joaodoriohomem.asp>

O problema é que mesmo trabalhando incansavelmente e de forma brilhante, sua dedicação e boas ideias (consideradas ruins pelos habitantes da cidade) despertavam a fúria dos seus colegas de trabalho e patrões, fazendo com que fosse sempre demitido. Mas ainda assim ele não desistia, sabia que estava agindo certo. A situação muda apenas quando ele se vê apaixonado por Maria Antônia, a lavadeira de sua mãe e, sabendo que o certo seria desposá-la, resolve atender o pedido de sua amada e “tomar juízo”.

Resolvido a consertar a sua cabeça “desajustada” e deixar de parecer doido aos olhos dos outros, a entrega a um relojoeiro, que lhe empresta uma de papelão enquanto se encarrega do conserto da sua. Dois meses depois, sua vida mudara completamente. Tinha amigos, seus parentes o respeitavam, conseguia mentir, ser hipócrita, ingressara na carreira política, enfim, a cabeça de papelão funcionava de acordo com as normas do País do Sol e ele encontrava-se perfeitamente adaptado:

Antenor tinha uma porção de amigos, jogava o pôquer com o Ministro da Agricultura, ganhava uma pequena fortuna vendendo feijão bichado para os exércitos aliados. A respeitável mãe de Antenor via-o mentir, fazer mal, trapacear e ostentar tudo o que não era. Os parentes, porém, estimavam-no, e os companheiros tinham garbo em recordar o tempo em que Antenor era maluco. Antenor não pensava. Antenor agia como os outros. Queria ganhar. Explorava, adulava, falsificava. Maria Antônia tremia de contentamento vendo Antenor com juízo. Mas Antenor, logicamente, desprezou-a propondo um concubinato que o não desmoralizasse a ele. Outras Marias ricas, de posição, eram de opinião da primeira Maria. Ele só tinha de escolher. No centro operário, a sua fama crescia, querido dos patrões burgueses e dos operários irmãos dos *spartakistas* da Alemanha. Foi eleito deputado por todos, e, especialmente, pelo presidente da República — a quem atacou logo, pois para a futura eleição o presidente seria outro. A sua ascensão só podia ser comparada à dos balões. Antenor esquecia o passado, amava a sua terra. Era o modelo da felicidade. Regulava admiravelmente.

Depois de vários anos de felicidade, Antenor recorda de buscar a sua cabeça junto ao relojoeiro e este diz que não havia nada a ser consertado uma vez que, em toda a sua vida profissional jamais vira cabeça mais perfeita:

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

Mesmo diante deste elogio de um profissional, Antenor prefere continuar com sua cabeça de papelão a recuperar a sua que lhe dera tanto trabalho e decepção:

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

E assim João do Rio termina ironicamente a crítica ao País do Sol, onde vivia “um rapaz chamado Antenor, que não conseguia ser nada tendo a cabeça mais admirável — um dos elementos mais ilustres do País do Sol foi Antenor, que conseguiu tudo com uma cabeça de papelão”.

Nesta crônica, podemos encontrar inúmeros elementos que foram alvo da crítica de João do Rio: o arrivismo, o automóvel, a moda, a valorização do dinheiro e da mentira, bem como a visão da bondade e da ética como loucura ou ingenuidade. Nela, até mesmo o amor é criticado, servindo inicialmente como motivo pelo qual ele decide consertar sua cabeça — já que pretendia casar-se com Maria Antônia — transformando-se rapidamente em sentimento menor e ligado ao interesse assim que ele coloca a cabeça de papelão e passa a incorporar as normas morais de seu país.

Em *Cabotinos*, seguindo a mesma análise crítica da sociedade que em *O Homem de Cabeça de Papelão*, João do Rio conclui ser o cabotinismo — atitude daquele que quer chamar a atenção proclamando as suas próprias qualidades — uma característica marcante no comportamento do homem moderno. Segundo ele, a “evolução do viver moderno” seria marcada pelo fato de que, a partir do momento em que o indivíduo percebe que apenas os patifes vencem, estes passam a utilizar instrumentos como o exibicionismo, o orgulho, a vaidade e o oportunismo para tirar vantagem e alcançar o sucesso.

De fato, porém o mundo tende a ser cada vez mais — a Federação Cabotinal das Cabotinópolis... Como jornalista moderno, preocupado com o documento exato talvez você não tenha olhado com olhos de olhar a evolução do viver moderno. Se olhasse verificaria, imediatamente, primeiro: que o trabalho honrado não dá fortuna a ninguém; segundo: que todos nós fomos refinadíssimos malandrins; terceiro: que não nos esmagamos fisicamente, mas nos esfaqueamos e nos assassinamos moral e monetariamente a cada instante. O mais bandido, o mais cruel, o mais patife é



quem vence. (...) O homem moderno trata da sua vida, vê se não perde a ocasião de apanhar o seu que é quase sempre o dos outros, livre e desembaraçadamente<sup>177</sup>.

O cabotinismo neste sentido seria a manifestação mais clara do viver moderno. Fundamentado na dissimulação e no exibicionismo, o homem moderno o utilizaria como uma espécie de reclame de si mesmo.

Outra crônica onde a ironia é utilizada como forma de crítica à sociedade é em *As impressões do bororó*. Nela, há uma espécie de “dissolução de símbolos ou figuras associadas a ideia de pátria”<sup>178</sup>. No início da crônica, o narrador que é jornalista, enfatiza que a ideia habitual do senso comum é a de que os índios seriam os verdadeiros donos do Brasil e ironiza esse pretense amor por eles:

Assim, de vez em quando, através da história, encontra-se sempre a crepitar o fogo sagrado do amor pelo índio. Ah! Nós amamos o antigo dono da terra natal. Amamos muito! Apenas, como seria demasiado dar o governo do país a um cacique, contemplar o primeiro pajé das selvas amazônicas, com os palácios do Cardeal, distribuir os empregos elásticos da guarda-civil entre os Pinheiros Machados do sertão, os Ubirajaras de desconhecidos aldeamentos, tomamos à norma geral de ir às tabas, forçar os pobres animais a trabalhar para nós, batendo-lhes sem dó nem piedade, mudando-lhes o nome do Deus, vestindo-os de calças, infiltrando-lhes as nossas belíssimas qualidades ruins, e quase sempre acabando ou por trazer para a cidade um bando de cretinos ou por estabelecer conflitos tremendos, em que por sinal perdemos às vezes. Mas convencidos de que o Brasil é dos índios<sup>179</sup>.

Segundo ele, os índios teriam um espírito de ironia desenvolvidíssimo, já que, “não podendo com os seus malfadados civilizadores, flecham-nos de ironias mordazes”<sup>180</sup>. Após narrar a situação de muitos índios que, vindos à cidade não retornam aos seus lugares de origem, o narrador, se vê repentinamente interessado em saber sobre os colonos índios do coronel Rondon. Chegando ao hotel onde um destes se instalara, é recebido por um jovem bororó vestido de pijama de seda, fumando cigarreta *pointe d’or*, conhecedor de história, filosofia, arte, Voltaire, Wagner, Ribot, Manuel Bonfim, além de leitor de jornais famosos da época. Ao perguntar sobre as impressões do índio sobre a cidade, este, dizendo falar por todos os índios, afirma que depois de muito viajar e estudar a vida dos brancos,

<sup>177</sup> RIO, João do. Cabotinos. In: \_\_\_\_\_. RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 87

<sup>178</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 198.

<sup>179</sup> RIO, João do. *As Impressões do Bororó*. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o, p. 214.

<sup>180</sup> *As Impressões do Bororó*. RIO, João do. 1911o, p. 215.

terminou por concluir que são todos “basbaques” que se interessam e perdem tempo em atividades inteiramente inúteis.

Cansado de ouvir censuras sobre a civilização, o interlocutor pergunta afinal ao índio qual o real motivo de sua vinda à capital e fica extremamente surpreso com a resposta:

O jovem bororó olhou para os lados e alteou a voz. Alteou a voz e proferiu a última frase. E essa frase, oh! Senhores! oh! Senhoras! oh! Rapazes! oh! Meninos! foi a nação irônica de um país inteiro, foi a troça mais completa ao momento, aos homens, às coisas, foi um resumo integral do país, foi todo o Brasil encarado por um Mak Twain prático, foi sesquipedal. O índio alteou a voz e terminou: – Vim buscar uma patente da Guarda Nacional!<sup>181</sup>

A irônica necessidade que o bororó sentia de possuir uma patente, apesar de índio, demonstra a percepção deste de que no Brasil ninguém valia coisa alguma sem uma patente, mesmo uma pequena ou ilusória patente. Afinal, “para entrar na civilização com dignidade, mesmo como colono, é preciso um posto!<sup>182</sup>” Dessa forma, e só assim, afirma o jornalista que entrevistava o índio, “o problema índio ficará resolvido pelo único grande sistema elevador das classes, o sistema de patente<sup>183</sup>”. Sobre essa mesma passagem, Virgínia Camilotti conclui:

Estupefato com a resposta, o narrador/repórter, completando uma ironia em segundo plano da crônica, leva à conclusão de que o bororó já dominava a terra, pois tem o domínio daquilo que efetivamente a orienta e a comanda – os valores civilizados na sua formulação mais acabada. Assim pode, inclusive, constituir-se em seu símbolo. (...) símbolo da barbárie completamente civilizada ou da civilização completamente barbarizada<sup>184</sup>.

Sendo assim, João do Rio demonstra ironicamente que aqueles que deveriam ser o contraponto da modernidade, se encontram igualmente nela envolvidos, transformados em “seres civilizados”, desmitificando a ideia corrente de simbolizar o Brasil através da figura do índio como o “verdadeiro dono da terra”.

No volume *Vida Vertiginosa*, outra crônica na qual fica nítida o caráter irônico enfocado por João do Rio é *O Sr. Patriota*, provavelmente uma crítica aos

<sup>181</sup> As Impressões do Bororó. RIO, João do. 1911o, p. 225.

<sup>182</sup> As Impressões do Bororó. RIO, João do. 1911o, p. 226.

<sup>183</sup> As Impressões do Bororó. RIO, João do. 1911o, p. 226.

<sup>184</sup> CAMILOTTI, 2008, p. 201

jacobinos – apoiadores da candidatura de Marechal Hermes – e ao seu nacionalismo radical. No início da crônica, apresenta o Sr. Patriota como sendo um homem considerável, apesar de ninguém saber ao certo o motivo do prestígio que o cercava, que se vestia muito mal, e clamava a todo momento em favor da pátria. Segundo o narrador, era o único homem do país inteiro que compreendia o patriotismo sem interesse e amava verdadeiramente o Brasil. Como conseguia tal feito? João do Rio ironiza:

(...) sabendo tudo sempre péssimo e clamando por medidas de extrema violência. (...) É o único homem que pensa sempre da mesma forma, o único homem coerente porque pensa sempre mal dos outros homens, das outras coisas, só compreendendo uma intenção boa e honesta: a própria<sup>185</sup>.

Sempre insatisfeito e achando que o Brasil deveria entrar em guerra contra quase todos os países, o Sr. Patriota, é daquelas pessoas que achavam que no passado as coisas andavam melhores, por exemplo, era republicano na época da monarquia e assim que a república se fez no Brasil, passou a criticá-la veementemente. Também contra o progresso e presa de uma negatividade insuportável a ponto do narrador sempre dele fugir temendo ser a próxima vítima de seus ultrajes, ou quando o encontra, termina por concordar timidamente com tudo o que este diz. Assim narra João do Rio um desses encontros casuais:

Era à porta de um botequim. Na rua cheia passava gente nervosa e apressada a trabalhar; onde os olhos pousavam viam movimento, vida, labor, agitação de homens movendo-se para a conquista do conforto. Eram, no dizer do Patriota, os inimigos da pátria. Ele, parado à porta de um botequim, estava convencido de ser o mais útil cavalheiro, o único útil neste país perdido. E eu senti que estava ainda mais furioso porque, apesar dos seus acessos de insultos, sentia-se cada vez mais seduzido na onda de vida nova que tudo avassalava<sup>186</sup>.

A aparente sedução do Sr. Patriota pela onda de vida que a cidade despertava faz com que o narrador se sensibilize e se predisponha a ajudá-lo num ímpeto de solidariedade patriótica. Neste momento, mais precisamente nos dois últimos parágrafos da crônica, a máscara de honestidade do Sr. Patriota cai e este pede um emprego para o narrador, mas não um emprego qualquer, ele almeja algo que não precise trabalhar muito e que se ganhe bem:

<sup>185</sup> RIO, João do. O Sr. Patriota. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o, p. 230

<sup>186</sup> O Sr. Patriota. RIO, 1911o, p. 236 e 237

Pois então ajude-me. Vê se me arranjas um emprego modesto em que não se trabalhe muito. Há vários. Há verdadeiros escândalos! É uma vergonha. E só nomeiam imbecis e patifes. Que diabo! Eu sou republicano histórico, eu sou brasileiro, eu amo a minha pátria. Uma pensão da verba secreta da polícia, hein? Os governos precisam ser justos. Quando posso saber da resposta? E com as duas mãos apertando a minha: – Mostre que neste país ainda há homens! Serei dedicadíssimo...<sup>187</sup>

A forma como a crônica é elaborada demonstra ironicamente que o conceito de patriotismo para o Sr. Patriota, era fundado simplesmente em interesses pessoais e individualistas. A crítica endereçada ao governo e ao Brasil era na verdade uma inveja por este não fazer parte, apesar de almejar profundamente, dos muitos que lucravam com a corrupção. Para ele, o seu amor à pátria deveria ser premiado com um cargo público ou uma pensão que o enriquecesse sem precisar trabalhar, ou seja, os trabalhadores honestos, e não os oportunistas é que mereciam o nome de “imbecis velhacos que infelicitam a desgraçada pátria”. Por fim, o narrador estupefato com o pedido afirma pertencer ao grupo dos imbecis, mas que afinal, “é desagradável ser isso, quando seria tão fácil ser o contrário”<sup>188</sup>. Nesse sentido, podemos perceber no Sr. Patriota, o mesmo desejo do índio bororó em ser beneficiado pelo sistema que a primeira vista parece denunciar.

Outro alvo da ironia de Joao do Rio é o *snob*, ou seja, o personagem que seria o estereótipo do cosmopolitismo e da “civilização”. Representando as aspirações do progresso e as atividades mundanas, o *snob*, era um exemplo das múltiplas e artificiais personalidades urbanas que recheavam o espaço de sociabilidade do Rio de Janeiro. E assim ele os descrevia:

Regras do candidato a *snob*:

1. Não saber português e atirar a torto e a direito palavras cujo sentido não sabe bem, tais como: *smart, up-to-date, fashionable*.
2. Dizer-se convidado para alguns *five o'clock*
3. Jogar bridge com as damas, pôquer com os homens.
4. Não ter absolutamente senão a opinião do interlocutor.
5. Ter conta grande no alfaiate e na modista.
6. Não faltar a uma primeira<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> O Sr. Patriota. RIO, 1911o, p. 237

<sup>188</sup> O Sr. Patriota. RIO, 1911o, p. 237

<sup>189</sup> RIO, João do. A Notícia, 25 mar 1908. In: \_\_\_\_\_. O'DONNELL Júlia. De olho na rua: *A cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2008, p. 131

Outro exemplo da utilização da retórica da ironia por João do Rio é a crônica que escreveu em *A Notícia*, em 1909<sup>190</sup>, logo que ficou evidente que o ministro – e posterior vice de Hermes da Fonseca – traía os civilistas. De tom extremamente direto que quase beira a sátira, a crítica do jornalista quase criou um problema diplomático:

Judas Iscariotes saltou do comboio expresso precisamente às oito da manhã (...) havia na estação uma porção de gente admiradora dos seus últimos feitos, com medo dos próximos futuros (...). Logo sujeitos importantíssimos, d'alma de igual jaez, prorromperam como figurantes de teatro barato.  
– Vivam o eminente Iscariotes! Viva o dr. Judas!<sup>191</sup>

Após essa eminente entrada, João do Rio continua narrando sua estada em um hotel de luxo da cidade:

Deitou-se sem pensar enquanto embaixo a onda dos admiradores ia deixar cartões, cartões, mais cartões. Em pouco tempo havia duas mesas cheias. Depois o gerente do hotel foi buscar sacos. Como os sacos não bastassem um vendeiro defronte emprestou cinco urnas eleitorais mandadas guardar lá desde novembro. E os cartões entraram como votos...<sup>192</sup>

Um tom um pouco mais cínico que irônico encontramos em *O trabalho e os parasitas*, uma espécie de crítica às muitas profissões nem sempre honestas que a cidade moderna proporciona àqueles que precisam ganhar a vida, sendo quando trabalhos convencionais lhes são negados, ou por preguiça e anseio de conquistar dinheiro e posição, ainda que sem nada fazer. Na primeira parte, o narrador conversa com um batedor de carteiras que acabara de sair da cadeia e de descobrir uma nova maneira de arranjar dinheiro: “a profissão cômoda agora em moda mais do que nunca: pedir dinheiro, morder...”<sup>193</sup>. Ou seja, alguém que, utilizando-se de inúmeros subterfúgios quase teatrais como elogios, lágrimas em enterros, exploração da sensibilidade feminina, pede dinheiro sem a intenção de pagar. Diante da surpresa do narrador, o gatuno afirma ainda que é honesto e que

<sup>190</sup> Crônica incluída no volume *Os dias passam...*

<sup>191</sup> RIO, João do. *A Notícia*, 1909. In: \_\_\_\_\_. RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: Vida, Paixão e Obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 182

<sup>192</sup> RIO, João do. *A Notícia*, 1909. In: \_\_\_\_\_. RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: Vida, Paixão e Obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 182

<sup>193</sup> RIO, João do. *O Trabalho e os Parasitas*. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o. p. 202

ninguém o prenderá novamente agora que pratica “a ladroeira com a aquiescência geral” ou o “roubo pela maciota”.

Na segunda parte da crônica, o narrador se depara com mais um trabalhador de uma nova profissão:

– Sou simplesmente um moço bonito. É a minha profissão. (...) Essa gente decididamente ignora que aquilo que eles pejorativamente denominam moço bonito – é o ornamento essencial das perfeitas civilizações. (...) Que é um moço bonito? É um rapaz de educação e princípios finos, que, detestando o trabalho e não tendo fortuna pessoal, procura, sem escolher meios, conservar boa cama, boa mesa, boas mulheres e mesmo uma roda relativamente boa. A moral é uma invenção relativa. A moral é o vestido de ir às compras da hipocrisia<sup>194</sup>.

Defendendo-se da forma como tratam a profissão de moço bonito, este reclama que na França seria reconhecido, mas no país no qual de “fidalguia só tem a vontade esnobe de possuí-la”, encontra-se ameaçado da cadeia, enquanto nada mais é do que “um ornamento da civilização”.

Aqui, porém onde as cocotes ganham tanto e têm tanta consideração, o moço bonito vê-se cercado de hostilidades. Que pode fazer um moço bonito no Rio? Pouquíssimas ações brilhantes e com muito trabalho. Receber dinheiros de viúvas, fazer-se condutor de paços às casas das cocotes, domar violentamente uma senhora que lhe passe o “arame”, morder aqui e ali, viver na ânsia do dia seguinte. (...) Um moço bonito é sempre um gênio da calçada e imagine o senhor um desses pobres rapazes deitando-se pela madrugada sem ter a certeza de fazer a barba e perfumar-se, de almoçar e dar o seu giro pelas pensões de artistas, sem a segurança do colarinho limpo.

– É horrível!

– Um colarinho do Tramlett por lavar!<sup>195</sup>

E ironicamente conclui:

E foi então que eu vi que nós trabalhamos furiosamente para a conquista da civilização, mas ainda não a conseguimos. Precisamos de mais duzentos anos, e na árvore colossal do labor a maravilha esplêndida do parasitismo...<sup>196</sup>

Em *A crise dos criados*<sup>197</sup>, a ironia de João do Rio se apresenta de forma mais direta através da crítica a uma espécie de progresso geral e violento que

<sup>194</sup> O Trabalho e os Parasitas. RIO, 1911o. p. 206 e 207

<sup>195</sup> O Trabalho e os Parasitas. RIO, 1911o. p. 209

<sup>196</sup> O Trabalho e os Parasitas. RIO, 1911o. p. 212

<sup>197</sup> RIO, João do. *A Crise dos Criados*. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o

lança todas as classes sociais na “batalha desesperada para a conquista do dinheiro, para a escalada delirante da montanha de ouro<sup>198</sup>”. Nessa crônica, a pena do escritor parece por vezes preconceituosa, outras soberba, somos convidados a rir e no mesmo instante duvidamos se o riso era mesmo o objetivo do escritor.

O texto começa com o narrador afirmando ter recebido um bilhete juntamente com uma carta de uma senhora contando à sua amiga as inúmeras dificuldades que possui para arranjar um criado. Tendo tido em onze meses cerca de 96 empregadas – de todas as origens e tipos – esta senhora se vê desesperada e o problema torna-se uma ideia fixa que a deixara magra, doente e com raiva do marido e dos filhos. Após muitas tentativas e fracassos, ela passa a aceitar todas as compensações e absurdas regalias que as criadas exigem, sem conseguir que estas permaneçam na casa por mais do que alguns dias. Dentre muitos exemplos, conta:

Mas tive uma em agosto que impunha como condições o jantar às 4 ½ da tarde e levar a comida para o “seu homem” que a viria buscar. Fábio estava perto e não aceitou, dizendo:

– Vá filha, e não deixes de dar lembranças ao homem<sup>199</sup>.

Após a leitura da carta, o narrador afirma estar ciente e concordar com o fato de estar se vivendo no Rio de Janeiro uma crise dos bons criados e que esta é terrível para “quem quer conservar uma certa linha social na sua residência” e que este é um problema típico de um jovem país como o Brasil, já que na Europa os criados são mais bem educados, leais e sabem colocar-se em seu devido lugar. Demonstrando que sua opinião é unanime, nos conta o que ouviu de um amigo:

Nós pioramos de ano para ano. Veja você na Europa como os criados são baratos e bons, de total confiança. Aqui, já houve tempo. Agora é um escândalo, é um vergonha. Os ordenados são fantásticos, os criados bandidos, e nada mais arriscado do que fazer o que nós todos somos obrigados a fazer: abrir o lar à invasão dessa tropa de delinquentes e trapos sociais, e ser a vítima indefesa nas suas mãos<sup>200</sup>.

E, como na carta que abre a crônica, percebe que apesar dos perigos e angústias de quem precisa dos serviços dos criados, a maior dificuldade está em conservá-los, mesmo que por um curto período de tempo:

<sup>198</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 105

<sup>199</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 96 e 97

<sup>200</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 98

- Por que vai embora você?
- Não sei, não.
- Dou-lhe cem mil-réis por mês. Você dorme fora, saindo às 7 e entrando às 8. Você tem vinho e sobremesa a cada refeição; você recebe as suas visitas todas as sextas-feiras. Você não paga a louça que quebra. Já lhe dei vestidos meus. Por que vai embora você, duas semanas depois de entrar?
- Vou falar com franqueza: não simpatizo com esta rua!<sup>201</sup>

Compreendendo a questão dos criados como uma questão não apenas econômica como também social, o narrador continua sua análise comparando novamente a situação à Europa e concluindo que o problema está no progresso do jovem povo brasileiro que, uma vez despossuídos de escravos, se vê desamparado e tendo como única alternativa o imigrante e sua ânsia de urbanização:

Há penúria de criados? Não havia há vinte e cinco anos? Mas há vinte e cinco anos tínhamos escravos. O criado tinha por ideal agradar e acabava fazendo parte da família, sem vencimentos. Depois de 13 de maio os criados estavam baratíssimos. Os escravos não sabiam o que fazer. Mas fez-se a corrente imigratória. De repente, a velha aldeia acordou cidade triunfal. (...) De Portugal, da Espanha, da Itália, de várias províncias da Península, do Levante, do Líbano, da Polônia, da Alemanha, o imigrante vinha. Eram bárbaros rurais, ávidos de dinheiro, de gozo, de satisfações pessoais, ignorantes e querendo ganhar. Não faziam questão de profissão. Tudo lhes servia, menos para a maioria, ir trabalhar na terra, voltar a ser o que era lá. As crises sociais das cidades americanas terão sempre como origem esse vício da imigração que renega o campo e se urbaniza<sup>202</sup>.

Para o narrador, o imigrante e sua vertiginosa ambição, acabaram por tomar conta de muitas profissões e não deixaram espaço para os negros livres que, alcoólicos e sem ambição, terminaram por serem suplantados, jogados à sarjeta e à mendicância. Nesse ponto, a descrição da situação demonstra a percepção por parte do narrador do negro como inferior em comparação ao imigrante, tido como “raça forte”.

De um lado os criados negros que a abolição estragou dando-lhes a liberdade. Inferiores, alcoólicos, sem ambição, num país onde não é preciso trabalhar para viver, são torpemente carne para prostíbulos, manicômios, sarjetas, são o bagaço da canalha. De outro, os imigrantes, raças fortes, tendo saído dos respectivos países evidentemente com o desejo sempre insatisfeito de enriquecer cada vez mais, e por consequência, transitórios sempre em diversas profissões. Como ter criados?

<sup>201</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 99

<sup>202</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 100 e 101



Os negros não trabalham porque não precisam. Os brancos têm ambições demais, estão temporariamente na profissão de criados<sup>203</sup>.

Afirma ainda que a possibilidade de ascensão social permite que muitos indivíduos que ocupam posições subalternas ou miseráveis, venham a se tornar milionários do dia para a noite. Desse modo, “como num país que se plasma, tudo é temporário”, a vida se transformara numa corrida contínua e desesperadora por dinheiro e posição social. Nesse ponto, o narrador ironiza:

Imigrantes chegados sem roupa, e sem níquel, são milionários. É perigosíssimo julgar que um desses homens em mangas de camisa não seja amanhã riquíssimo. (...) Ainda outro dia encontrei o pequeno de um ascensor lendo um livro de física.

– Está a instruir-se? Bravo!

– Para não perder o tempo. A eletricidade é o que dá mais agora.

– E então?

– Pretendo ser eletricista, antes de ser milionário.

Apertei-lhe a mão. Aperto, de resto, a mão aos cocheiros, aos motoristas, ao meu criado de quarto, aos garçons de restaurante. Todos são meus iguais sociais em breve, elevados pelo dinheiro<sup>204</sup>.

Por fim, conclui que as classes mantêm-se em suas posições no velho mundo porque lá há tradições, enquanto no Brasil, desprovido destas, os bem sucedidos não vieram de famílias abastadas, mas descendem em sua maioria de antigos camponeses e operários. Neste sentido, compreende a crise dos criados como demonstrativa do progresso geral e “da alma imperialista e bárbara do futuro brasileiro, que em todas as coisas quer ser chefe”.

Muitos outros exemplos da retórica irônica utilizada por João do Rio ainda poderiam ser dados. Mesmo porque, esta encontra-se presente em toda a sua obra, seja de forma direta ou, como ele preferia, escondida num detalhe, no tom de seus personagens, ou até mesmo na própria escolha do tema a ser narrado. A frase que usei como epígrafe para esse capítulo demonstra a sua percepção e visão da modernidade como uma vertigem que, cegando os indivíduos, lhes arrasta num turbilhão de mudanças tão fugaz e artificial, que talvez a única alternativa para a verdade deles se aproximar, seja no vazio absoluto, mas repleto de significados, da ironia.

<sup>203</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 101

<sup>204</sup> A Crise dos Criados. RIO, 1911o. p. 102 e 103

Ao definir a ironia como sendo o lirismo da desilusão, João do Rio mais uma vez demonstra seu potencial heroico, já que, apesar de desiludido com o fim do amor, com a imitação e figurino que descaracterizam o Rio e a própria alma do carioca, com o arrivismo desenfreado, com a pressa de acabar e a busca por dinheiro, com o cabotinismo e a valorização cada vez maior de homens com cabeça de papelão em detrimento do livre pensar e criar, ainda assim, consegue através da ironia, e liricamente, combater a desilusão.

Ao analisarmos sua obra, se faz necessário por vezes seguir o conselho de Kierkegaard quando este diz que a compreensão do irônico só se torna possível se o olharmos através de um ângulo de refração. No trecho a seguir de *A mulher e os espelhos*, nos parece que a figura da mulher pode ser comparada a forma como a retórica irônica aparece em seus textos e, em última instância, o que para ele significava esse combate para desvendar os mistérios da modernidade, consciente de que no fim, como em todo trabalho artístico, só encontramos o reflexo de nós mesmos.

É que afinal odiando-a, amando-a, caluniando-a, negando-a e ridicularizando-a, julgando-a portadora de todos os bens e de todos os defeitos, nós, (...) continuamos sem conseguir compreendê-la, pela simples razão de que só o nosso egoísmo reflete. Até agora para a mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ela quer conhecer-se, ela deseja ser explicada, ela procura o desvendamento do seu mistério. Cada espelho diz exclusivamente a verdade do próprio egoísmo. Entre ela e o espelho há a teimosia implacável do espelho refletindo a imagem que quer fazer dela. Antes de se mirar nos aços polidos, a mulher encontra nos olhos de cada homem espelhos côncavos, convexos, planos – que deformam, enfeiam ou refletem os transitórios gestos de sua alma<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade; Rio de Janeiro: Americana: F. Alves, [1918]c. p. 10-11

## 4 Uma Terceira tentativa de saída: A Flânerie

### 4.1 João do Rio e Charles Baudelaire: uma aproximação

*A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O flâneur, sem o saber, persegue essa realidade.*  
Walter Benjamin

A terceira e última tentativa de saída para o labirinto da alma moderna de João do Rio, seria através da *flânerie*. Neste capítulo, pensaremos em como o ato de flunar, de se perder e se inspirar na multidão da cidade moderna aparece em seus textos, fixando nossa atenção no volume *A Alma Encantadora das Ruas*. Para tanto, precisaremos definir o que este compreendia como *flânerie*, em que medida se utilizava desse “desejo incompreensível” para explorar os múltiplos “estados de alma” nascentes com a modernidade. Seguindo este caminho, analisaremos também qual foi o aprendizado e a recepção de Charles Baudelaire na obra de João do Rio e como este transforma e lê a subjetividade de Baudelaire para a cidade do Rio de Janeiro. Através de conceitos como dandismo, *flânerie*, arte, modernidade e decadência – alguns deles já analisados nos capítulos anteriores – procuraremos demonstrar ainda uma vez mais, o potencial heroico da obra de João do Rio.

É fundamental elucidar que, tanto a arte de flunar, como os inúmeros outros conceitos correntes em seus trabalhos, são oriundos da temporalidade e do espaço em que este estava inserido: a *modernidade* e sua consequente transmutação de todos os valores – dando aos indivíduos uma nova e instigante maneira de agir e de ver o mundo – bem como o cenário para todas essas mudanças, a *cidade*, compreendida como uma espécie de “moldura moderna para o homem moderno”<sup>206</sup>.

Vivendo numa nova era, e consciente disso, a arte de flunar em João do Rio nos oferece uma oportunidade de, entrando em sua subjetividade, conhecer o que via e o que para ele representava a vida na metrópole moderna. Através de seus

<sup>206</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins, 2000, p. 79

passos, somos convidados a seguir a multidão, a caminhar pelas ruas e pela psicologia da vida moderna com todo o seu fascínio e melancolia.

Fascínio, ao oferecer oportunidades nunca antes sonhadas como a sensação prazerosa e inspiradora de estar envolto pela multidão, de caminhar incógnito e anônimo pelas ruas. Melancolia, porque essa sensação do moderno vem acompanhada de medo, choque, mal-estar e uma profunda angústia frente às inúmeras transformações da vida moderna.

## 4.2

### João do Rio e Charles Baudelaire: uma aproximação

Apesar das diferenças de espaço, tempo e estilo, nos parece interessante neste momento fazer uma aproximação entre as obras de Charles Baudelaire e João do Rio, uma vez que, em muitos casos, suas percepções sobre a “experiência da modernidade” se assemelham. Longe de pretendemos fazer uma comparação direta entre eles, focaremos nossa atenção nos pontos fundamentais onde suas interpretações se tocam, buscando perceber qual foi o aprendizado e a recepção de Baudelaire na obra de João do Rio.

O poeta francês Charles Baudelaire, viveu na Paris oitocentista durante a reforma urbana, tendo seus melhores trabalhos pertencido exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Como bem o percebeu Marshall Berman:

Ele [Baudelaire] pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos<sup>207</sup>.

Tal como Baudelaire, João do Rio também se utilizara da sua arte para tentar compreender as transformações que a experiência moderna trazia para a alma e a psicologia do indivíduo que dela fazia parte. Mais do que espectadores

---

<sup>207</sup>BERMAN, Marshall, 2001, p. 177

do novo, eles eram conscientes do particular momento em que viviam e utilizavam seus escritos como forma de compreensão de si mesmos e do mundo ao redor. Dessa forma, já que escreviam o que viam e o “choque” que a modernidade lhes causava, seus textos serão cheios de paradoxos, angústias, otimismo, e a incompreensão será o único lugar a que chegarão os intérpretes que quiserem prendê-los em conceitos e análises determinantes. Eram modernos, e, sabendo disso, heroicamente abriam a parte mais sensível de suas almas para narrar o novo, flanando por suas belas ruas ou descendo nos seus mais sombrios abismos.

Segundo Walter Benjamin, o próprio Baudelaire ao longo do século XIX denominou o seu tempo de *modernidade* e buscou dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos, o que explicaria o uso frequente em suas obras de termos como *modernidade*, *vida moderna*, e *arte moderna*<sup>208</sup>. Apesar de julgar ser o sentido da modernidade algo surpreendentemente vago e difícil de determinar, ele compreendia sua época como um período de transição, uma experiência de trânsito, o que fica claro na frase de *O Pintor da Vida Moderna*: “Por modernidade entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável”<sup>209</sup>.

Referente a esta questão da modernidade, o livro de Peter Gay – *Modernismo: o fascínio da Heresia*, muito contribuiu para nossas análises iniciais uma vez que sua concepção de modernismo nos parece incorporar a atitude e estética de João do Rio e de Baudelaire. Para ele, Baudelaire teria um papel imprescindível na fundação do modernismo: “Não há poeta, pintor ou compositor que possa reivindicar com segurança a paternidade do modernismo. Mas o candidato mais plausível a esse papel é Charles Baudelaire (...) já que toda a sua obra porta o selo de um autêntico fundador”.

Dessa forma, sua análise do modernismo como um fenômeno cosmopolita, e a ênfase em uma necessidade de ser moderno, levantada por Baudelaire como característica fundamental do artista, acaba por inserir também João do Rio como modernista, uma vez que suas crônicas do cotidiano, tal como a “receita” de

<sup>208</sup> Tendo dois de seus grandes ensaios por nome: “*Heroísmo da vida moderna*” e “*O Pintor da vida moderna*”.

<sup>209</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b

Baudelaire, extraíam da sua época o que ela tinha de eterno e imutável, sem deixar de fora “o efêmero, o fugidio, o contingente”. E Peter Gay continua:

Baudelaire foi pioneiro inclusive na criação do princípio vanguardista sobre a necessidade de ser contemporâneo. Já tinha dito isso desde o começo: *il faut être de son temps*. Ele personificava, na escrita e na conduta, a convicção de que o artista criativo não devia ficar preso à Antiguidade clássica, ao medievalismo de cavalaria ou aos idílios bucólicos. Pelo contrário, o artista devia apreciar o que Baudelaire chamou, de maneira um tanto inesperada, de “heroísmo da vida moderna” – a metrópole efervescente, os divertimentos modernos (...) <sup>210</sup>.

Essa reação à modernidade presente no trabalho de Baudelaire e de João do Rio os coloca no cerne das discussões de Irlemar Chiampi <sup>211</sup> quando esta diz que os poetas fundadores da modernidade, para serem modernos, tiveram que ser primeiramente anti-modernos. Sua afirmação não pressupõe de modo algum a uma negação da modernidade propriamente dita, mas ao fato de que, ao se perceberem compulsória e irrevogavelmente nela inseridos, terem sentido a necessidade de questioná-la e problematizá-la. Neste sentido, nem Baudelaire, nem João do Rio estabeleceram uma relação apaziguada com seu tempo. Por vezes em suas obras a crítica à modernidade vai da ferocidade explícita à ironia debochada (muitas vezes incompreendida), na qual a imagem da metrópole moderna é sempre a de um lugar surpreendente e cruel. Se a primeira vista os percebemos deslumbrados pelo brilho do novo, um olhar mais profundo e cuidadoso demonstra uma quase prioridade de temas como o vício, a pobreza, a sujeira, a prostituição. Como bem o disse Théophile Gautier sobre Baudelaire:

Ninguém sentiu um mais altivo desgosto pelas torpezas do espírito e as feiuras da matéria (...) se frequentemente tratou de assuntos hediondos, repugnantes e doentios, foi por esta espécie de horrores e de fascinação que faz descer o pássaro magnetizado para a goela impura da serpente (...). Se seu buquê se compõe de flores estranhas, de cores metálicas, de perfume vertiginoso (...) ele pode responder que quase não nascem outras no húmus negro e saturado de podridão <sup>212</sup>.

Seguindo esse mesmo sentimento de renúncia, Baudelaire escreve à mãe, em 23 de dezembro de 1865: “Se alguma vez recuperar o vigor e a energia que já

<sup>210</sup> GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 62

<sup>211</sup> CHIAMPI, Irlemar (Coord.) *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

<sup>212</sup> GAUTIER, Théophile apud MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989.

possuí, então desabafarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda a raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que me compensaria por tudo<sup>213</sup>”. Partindo desse desejo, tanto os textos de cunho terrível como a sua retórica irônica lhe possibilitavam o mergulho na liberdade de, através da incompreensão do grande público, ser odiado por ele.

De modo semelhante, em muitas crônicas (sobretudo no volume *Dentro da Noite*, já analisado no primeiro capítulo deste trabalho) João do Rio se debruça sobre temas de cunho mais tenebroso e macabro. Para Marcos Guedes Veneu, os “vícios e aberrações” tematizados por ele, seriam reveladores da sua preocupação em focalizar o “mal-estar da civilização” ou o mal-estar da modernidade, compreendendo o progresso como uma “utopia ambígua”:

Seria entretanto um erro considerar João do Rio apenas um entusiasta do progresso metropolitano. Fascinado, sem dúvida, ele foi, mas em seus lábios o “sorriso da sociedade” se transforma facilmente em esgar nervoso. O progresso é em João do Rio uma utopia ambígua, ao mesmo tempo sedutora e destruidora como as flores do mal de Baudelaire<sup>214</sup>.

Para Walter Benjamin, o fato de Baudelaire ter se colocado hostilmente contra o progresso constituiu-se condição imprescindível para que pudesse dominar Paris em sua poesia, e explica:

É muito importante que o novo em Baudelaire não preste nenhuma contribuição ao progresso. É sobretudo, a crença no progresso que ele persegue com seu ódio como se ela fosse uma heresia, uma falsa doutrina e não um erro habitual<sup>215</sup>.

Essa *crença no progresso* identificada por Benjamin refere-se, sobretudo a luta que Baudelaire travava contra a confusão existente entre *progresso material* e *progresso espiritual*. Sendo o primeiro referente às inovações tecnológicas e o segundo ao belo e a arte. Sobre essa confusão Baudelaire é categórico:

(...) tome-se qualquer bom francês, que lê seu jornal, no seu café, pergunte-se a ele o que entende por progresso, e ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a luz do gás, milagres desconhecidos dos romanos, testemunho incontestável de nossa

<sup>213</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Lettres à sa mère*, Paris, 1932, p. 278.

<sup>214</sup> VENEU, Marcos Guedes, 1990, p. 229-243

<sup>215</sup> BENJAMIN, 1989, p. 177.

superioridade sobre os antigos. Tal é o grau de escuridão que se instalou nesse cérebro infeliz!<sup>216</sup>

A partir dessa percepção de Baudelaire e de João do Rio como críticos nem sempre amáveis da experiência moderna, nos parece possível uma caracterização de ambos como decadentes – análise sobre o tema em João do Rio, realizada no primeiro capítulo deste trabalho –, no sentido de que estavam envoltos numa certa “atmosfera decadentista”.

De acordo com Walter Benjamin, esse *spleen* tematizado por Baudelaire poderia ser traduzido por “melancolia” ou “sentimento de catástrofe em permanência”, no qual, precisamente porque sabia que seu sofrer, o *taedium vitae*, é ancestral, ele podia nele distinguir, de maneira mais exata, a assinatura de sua própria experiência, e o fazia:

Perdido neste mundo vil, acotovelado pelas multidões, sou como o homem fatigado cujos olhos não veem no passado, na profundidade dos anos nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores<sup>217</sup>.

Neste sentido, é a partir dos traumas e experiências vivenciados na cidade moderna que o *flâneur* encontra inspiração. Como afirmou Baudelaire sobre a *flânerie*:

Admira [o *flâneur*] a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol<sup>218</sup>.

Diante dessas tensões modernas, uma saída comum encontrada por Baudelaire e João do Rio é a entrega à *flânerie*. Mas o que significava para esses dois inquietos autores a atividade de flunar? Seria uma espécie de esporte, arte, inspiração, necessidade? Possuíam um destino pré-estabelecido ou simplesmente se deixavam levar pelas ruas? Que tipo de objeto transformavam em temática? Andavam acompanhados? Em que avenidas se permitiam entrar? Com que espécie de “criaturas modernas” deixavam-se relacionar?

<sup>216</sup> *Art in Paris*, p. 121-9. Este ensaio aparece como parte introdutória de uma extensa discussão crítica da *Exposition Universelle* (Paris, 1855) apud BERMAN, p. 167.

<sup>217</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Ouvres*, 2 volumes, Paris, *Bibliothèque de La Pléiade*, 1931/1932. p. 641.

<sup>218</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b. p. 22



Antes de responder a essas e outras perguntas, necessitamos primeiramente perceber o contexto em que a *flânerie* se faz possível. Por exemplo, dificilmente o tipo de *flânerie* que realizavam poderia ser executado em toda a sua plenitude, antes das reformas que alargaram tanto as ruas de Paris (Hausmann) como as do Rio de Janeiro (Pereira Passos). Sendo assim, não apenas a cidade, mas a *cidade moderna*, constitui-se como *locus* fundamental e imprescindível para a prática do *flâneur*. Como afirmou Walter Benjamin:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos (...) <sup>219</sup>.

Em sua série de ensaios sobre Baudelaire e Paris, Benjamin traduz a experiência da modernidade a partir de Baudelaire utilizando-se da noção de período em trânsito, denominado por ele de “passagens”. E assim almejava narrar Baudelaire:

Quero mostrar Baudelaire como ele estava enquadrado no século XIX e esta visão deve parecer nova, como também exercer uma força de atração difícil, assim como desperta a marca de uma pedra, que após repousar durante décadas no solo de um bosque, foi por nós levantada com um certo esforço, marca que se revela ante nossos olhos intacta e clara <sup>220</sup>.

Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* <sup>221</sup>, Benjamin afirma haver no *flâneur* de Baudelaire uma aproximação com a figura do detetive, uma vez que por toda a parte faz uso do seu incógnito. Dessa forma, funcionaria também como uma espécie de justificativa para o ócio, ganhando o observar despreocupado e vadio, caráter profissional ao buscar na multidão a individualidade do criminoso. Como afirmou Benjamin:

Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua

<sup>219</sup> BENJAMIN, Walter, 1989, p. 35.

<sup>220</sup> BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondência: 1933-1940*. (Carta de Walter Benjamin a G. Scholem 24/04/1938)

<sup>221</sup> BENJAMIN, 1989

autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo do artista<sup>222</sup>.

Essa reação ao “ritmo da cidade grande”, encontra-se presente tanto na *flânerie* de Baudelaire quanto na de João do Rio. Contudo, a diferença primordial entre eles está no uso que fazem dessa atividade. A inspiração artística de ambos está no ato de flunar, mas o que toca Baudelaire é a “multidão doentia” da cidade moderna, enquanto para João do Rio, a multidão interessa na medida em que guarda os novos “tipos” e “almas” filhos da modernidade. Se o primeiro se deixava levar pela “massa” social e dela fazia sua arte, o segundo, igualmente é levado por essa mesma multidão, mas seu olhar, ainda que interessado no “todo”, busca o particular.

Podemos dizer, mesmo que grosseiramente comparando, que enquanto Baudelaire amplia e generaliza suas impressões e seu olhar, João do Rio fixa sua percepção no diminuto, no detalhe, como se seus olhos tivessem a capacidade de fazer *closes*. Sobre essa particularidade do olhar de João do Rio, é Virgínia Camilotti quem nos explica:

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. (...) O *close* daquilo que se movimenta pelas ruas, viva nelas permanente ou transitoriamente, não nos desautoriza dizer que a cidade é o grande personagem<sup>223</sup>.

Neste sentido, 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’”<sup>224</sup>, enquanto para Baudelaire, como destacara Benjamin, “pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande”<sup>225</sup>.

Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire descreve o que para ele seria o perfeito *flâneur*:

<sup>222</sup> BENJAMIN, 1989, p. 38

<sup>223</sup> CAMILOTTI, 2008. p. 124

<sup>224</sup> CAMILOTTI, 2008. p. 18

<sup>225</sup> BENJAMIN, 1989, p. 38

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. Estar fora de casa, e contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente<sup>226</sup>.

Em *Les foules*, assim faz Baudelaire seu elogio à multidão:

O andarilho solitário e pensativo tira uma embriaguez singular desta universal comunhão. Quem desposa facilmente a massa conhece gozos febris, dos quais serão eternamente privados os egoístas, trancados como um cofre, e o preguiçoso, internado como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta<sup>227</sup>.

Já para João do Rio, flunar é tão somente ter “o vírus da observação ligado ao da vadiagem”. Não almeja como Baudelaire, sentir-se em casa estando na rua, mas reconhecendo que está *fora*, faz desse espaço uma espécie de laboratório para suas análises e percepções dos diversos estados de alma que seu olhar pode captar. Seu estímulo principal nos parece estar justamente no lançar-se no inusitado, ou seja, em seguir sua curiosidade diante do novo sempre através de uma perspectiva não de reconhecimento e conforto, mas de estranhamento frente ao objeto observado.

Essa relação estabelecida por João do Rio e Baudelaire entre modernidade, cidade e *flânerie*, é representada em seus textos de muitas e diferentes maneiras. Um exemplo é a nova concepção do *amor* inaugurada pela vida moderna que, segundo eles, encontra-se totalmente estigmatizada pela cidade grande. Como fica claro no poema de Baudelaire a seguir:

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,

<sup>226</sup> BAUDELAIRE, 1996b. p. 21

<sup>227</sup> BAUDELAIRE, Charles. Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris). Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo, 2010, p. 69

A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera bondade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?  
Longe daqui! tarde demais! *Nunca* talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!<sup>228</sup>

Nesses versos, possíveis apenas na realidade proporcionada pela cidade grande, Baudelaire nos apresenta romântica e dolorosamente a fugacidade a que o amor fora condenado na modernidade. De forma análoga, João do Rio também criticou a substituição do amor pelo flerte, filho da *pressa de acabar* moderna que, por falta de tempo, colocara no campo do ilusório o amor eterno ou duradouro. Para ele, “o flerte corresponde à eletricidade, e a rapidez contemporâneas”, e literariamente, assim como o romance correspondia à fatal paixão, o flerte reflete na modernidade “o único gênero de literatura lido – a crônica”<sup>229</sup>.

Neste mesmo contexto, Jesse de Souza e Berthold Öelze no livro *Simmel e a Modernidade* percebem “a tendência do desejo moderno por estímulos e impressões extremas e por rápidas mudanças, como tentativas de evitar os perigos e sofrimentos inevitáveis da vida”<sup>230</sup>, o que impossibilitaria a existência na modernidade de um “lugar” para o amor baseado, em última instância, na falta de coragem e medo do possível sofrimento dele oriundo.

João do Rio vai ainda mais longe ao afirmar que quanto mais civilizada é uma sociedade, menos propícia é ao amor:

Assim, ao analisá-lo como compreensão do amor em vários círculos sociais, cheguei a verificar: 1- Que o amor, a paixão, cada vez mais só existe admirável e exuberante na gente desclassificada, nos pobretões, nos ordinários, nos fora da sociedade. 2- Que quanto mais alta é a sociedade mais estorvos matam o amor. 3- Que quanto mais civilizado é o meio, menos compreende o amor, senão como um fenômeno social com um lado prático e um lado mau que é preciso evitar. 4- Que quanto maior é a cultura e a civilização menor é o amor. Os casamentos, na alta sociedade, dão o exemplo do cálculo, da falta de paixão, das conveniências (...) A civilização incompleta, como a temos hoje, é, de fato, sendo o colete de todos os

<sup>228</sup> BAUDELAIRE, Charles. À une passante. In \_\_\_\_\_. *Les Fleurs du mal*, Paris, Ed, Crès., 1928. Introdução de Paul Valéry. p. 345

<sup>229</sup> RIO, João do. O Flirt. In: \_\_\_\_\_. *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [19--?], p.

138

<sup>230</sup> SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a Modernidade*. Brasília: UnB. 1998. p. 15

sentidos, a estiolação do amor, pelo menos do grande amor ardente que se chama paixão<sup>231</sup>.

Já em 1836 escrevia Balzac no seu *Modeste Mignon*, acerca da impossibilidade de se manter um romance secreto na vida moderna:

Pobres mulheres da França! Bem querieis permanecer desconhecidas para tecer o vosso pequeno romance de amor. Mais como haveis de consegui-lo numa civilização que manda registrar em praças públicas a partida e a chegada das carruagens, que conta as cartas e as sela uma vez no despacho e outra na entrega, que dá números as casas e que, em breve, terá todo o país, até as menores parcelas, registrado em seus cadastros?<sup>232</sup>

Este trecho demonstra ainda outro problema verificado por Baudelaire e João do Rio: o desaparecimento da vida privada na cidade grande, que, apesar de proporcionar ao *flâneur* a sensação de estar incógnito e anônimo nas ruas da cidade, também transforma, de forma irreparável, as antigas noções de público e privado.

Diante destas novas dificuldades, uma saída encontrada pelo homem moderno segundo Benjamin, seria a busca desenfreada de sua individualidade no âmbito privado, onde a moradia se transformaria numa espécie de cápsula, e o acúmulo de objetos e acessórios serviria como compensação pelo desaparecimento do privado. E explica:

A burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes. É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. (...) a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojó do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta<sup>233</sup>.

João do Rio também percebeu que no mundo moderno há uma espécie de limitação da vida privada, tendo como principais sintomas, o *jornalismo* – que entra na intimidade da casa e incentiva o mexerico – e o *figurino*, que faz com que

<sup>231</sup> O amor Carioca. RIO, [19--?], p. 34

<sup>232</sup> BALZAC, Honoré de. *Modest Mignon*, Paris, Ed. Du Siècle, 1850, p. 99

<sup>233</sup> BENJAMIN, 1989, p. 43-44

o indivíduo perca sua individualidade e expressividade e almeje alcançar um padrão imposto pela moda. Em *O muro da vida privada* afirma:

A vertigem da vida é tão intensa que não pode mais separar a vida pública da vida particular. Antigamente havia o recesso ao lar. O homem retirava-se para sua casa e contra a má língua, a bisbilhotice malsã protegia-o o muro da vida privada. Hoje, a necessidade urgente é pular esse muro importante, é espiar o que se passa do lado de dentro<sup>234</sup>.

Neste trecho, fica claro que a dissolução da vida privada em pública alcançara graus ainda mais elevados na sociedade carioca do que os apresentados por Benjamin, afinal, nem mesmo a “cápsula” da casa consegue resguardar o indivíduo. Dando voz a João do Rio, Antônio Edmilson Rodrigues afirmara:

Minha crítica à modernização movimenta-se pelo seu resultado: a eliminação da vida privada, que é para mim o lugar da criação, o espaço da liberdade, da vida sentimental. Coloquei-me contra a eliminação das singularidades em nome de um progresso igualitário e padronizado<sup>235</sup>.

Essa crítica à eliminação da vida privada não é de maneira alguma contraditória à dedicação ao ato de flunar. Apesar de, como afirmara Antônio Edmilson Martins, João do Rio ver na vida privada o “espaço da criação”, era na rua e através da *flânerie* que encontrava inspiração para o fazer doméstico e solitário posterior.

Uma importante e essencial obra para a representação da *flânerie* é o *Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe. Nela, o narrador persegue pelas ruas um instigante homem que vaga durante toda a madrugada em busca da multidão. De passos rápidos, este homem se vê desesperado quando a multidão se dispersa, só recuperando a alegria quando encontra um novo grupo a se formar. Contudo, fica difícil, a nosso ver, a identificação desse homem das multidões com o *flâneur*, ou ao menos com o tipo de *flânerie* praticado por João do Rio e Baudelaire. Apesar da comparação parecer coerente em alguns aspectos, a diferença primordial se baseia no ponto tratado acima sobre a importância da vida privada: enquanto o homem de Poe *necessita* da massa urbana, e não consegue ficar

<sup>234</sup> RIO, João do. O muro da vida privada. In: \_\_\_\_\_. RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 78

<sup>235</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins, 2000, p. 86

sozinho, a condição para o *flâneur* de João do Rio e Baudelaire encontra-se limitada ao próprio *métier* que exercem, ou seja, precisam da solidão para escrever. Como diferencia Benjamin: “havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade”<sup>236</sup>. Dessa forma, não nos parece possível uma comparação, afinal, para este “maníaco” da multidão, o comportamento tranquilo que caracteriza a arte de flunar, cedeu lugar ao desespero e, o estar só, representa encontrar-se preso no mais sombrio pesadelo.

Como observador privilegiado da vida moderna, a relação do *flâneur* com as ruas e a multidão não estaria limitada à busca de inspiração, mas funcionaria também como uma espécie de entorpecimento a esse eterno condenado da existência cotidiana na cidade. Tal qual um viciado em ópio, por exemplo, o *flâneur* busca na rua o conforto e a saciedade para o vazio que, paradoxalmente, foi criado pelo seu próprio isolamento no seio da multidão. Sendo assim, “a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão”<sup>237</sup>. Como Baudelaire registrou no *Crepúsculo Vespertino*:

Através dos clarões que o vendaval flagela  
O Meretrício brilha ao longo das calçadas;  
Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;  
Por toda parte engendra uma invisível trilha  
Assim como o inimigo apronta uma armadilha;  
Pela cidade imunda e hostil se movimenta  
Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta<sup>238</sup>.

Nem todos os habitantes da cidade sentiam esse mesmo efeito inebriante frente ao numeroso. Engels, por exemplo, em *As Multidões*, assim descreve as agitações das ruas londrinas:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se

<sup>236</sup> BENJAMIN, 1989, p. 122

<sup>237</sup> BENJAMIN, 1989, p. 51

<sup>238</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1931/1932. p. 351

detenham mutualmente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer<sup>239</sup>.

Longe de se configurar como alienado da cruel realidade também presente na cidade, o *flâneur* “se mantinha consciente, mas da maneira pela qual os inebriados ‘ainda’ permanecem conscientes das circunstâncias reais”<sup>240</sup>. Neste sentido, diferentemente do que ocorria com Engels que, em certa medida, observava a “multidão espantosa” de *fora*, a *flânerie* de Baudelaire e João do Rio, vista de *dentro*, não lhes suscita uma reação moral. Como se encontram entorpecidos pela vertigem e o prazer de estarem envolvidos pela massa urbana, o terrível atua sobre eles como uma espécie de encantamento, provendo-os de uma reação de cunho estético. Contudo, o entorpecimento de ambos não sugere um vagar automático e sem pensamento, afinal, Baudelaire mesmo se auto-definiu como “uma espécie de peripatético, um filósofo da rua, meditando sem cessar através do turbilhão da cidade grande”.

Dessa forma, diferentemente dos *badauds* (basbaque) que vagavam sem pensar, o *flâneur* está sempre consciente de sua própria individualidade, mesmo porque a nova configuração da cidade lhe impossibilitaria de vagar despreocupadamente sem que sua vida se pusesse em risco. Como demonstra Edmond Jaloux:

Um homem que passeia não se devia preocupar com os riscos que corre, ou com as regras de uma cidade. Se uma ideia divertida lhe vêm à mente, se uma loja curiosa se oferece à sua visão, é natural que, sem ter de afrontar perigos tais como nossos avós nem mesmo puderam supor, ele queira atravessar a via. Ora, hoje ele não pode fazê-lo sem tomar mil precauções, sem interrogar o horizonte (...) sem se misturar a uma turba aturdida e acotovelada, cujo caminho está traçado de antemão por pedaços de metal brilhante. (...) Outrora seus irmãos, os *badauds*, que caminhavam docemente nas calçadas e paravam um pouco em toda parte, davam à vaga humana uma doçura e uma tranquilidade que ela perdeu. Agora ela é uma torrente, onde somos rolados, acotovelados, empurrados, levados para um lado e para outro<sup>241</sup>.

Podemos perceber claramente que apesar da atração que a multidão e a rua exercem sobre João do Rio e Baudelaire, cada um possui uma forma particular de

<sup>239</sup> ENGELS, Friedrich, 1848 *apud* BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras Escolhidas III; v. 3). p. 54

<sup>240</sup> BENJAMIN, 1989, p. 55

<sup>241</sup> JALOUX, Edmond, *Le dernier flâneur – Le Temps* de 22 de maio de 1936 *apud* BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras Escolhidas III; v. 3). p. 210



representá-las em suas obras. Enquanto em João do Rio a cidade moderna aparece de forma tão direta que poderíamos dizer que se constitui como personagem principal, em Baudelaire, esta não é retratada descritivamente. Como bem percebeu Benjamin, apesar da massa funcionar como uma espécie de véu agitado através do qual Baudelaire via Paris, ele não descreve em seus escritos nem a população, nem a cidade e, ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condição de evocar uma na imagem da outra: “Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada”<sup>242</sup>. Esta multidão, “não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta”<sup>243</sup>.

No soneto *A uma Passante*, por exemplo, nenhuma palavra ou expressão designa a multidão apesar de toda a sua estrutura remeter a ela. Quem nos explica mais uma vez é Benjamin:

O que o soneto nos dá a entender é captado em uma frase: a visão que fascina o habitante da cidade grande – longe de ele ter na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil –, lhe é trazida pela própria multidão. O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto a primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo o de uma catástrofe<sup>244</sup>.

De forma oposta, na maioria das crônicas de João do Rio a cidade ganha por vezes tanto relevo, que a própria história a ser narrada é obrigada a conter seu curso para privilegiar o cenário que precisa ser completado. Um bom exemplo encontramos em *A Mais Estranha Moléstia*, onde o narrador, fascinado em descrever a cidade à noite, não parece ter pressa alguma de iniciar a história propriamente dita:

Era o momento verde, o momento do aperitivo outrora absinto, hoje uma série de envenenamentos de cores variadas e de nomes ingleses, a que a leve estética sem inventiva dos cafés e das confeitarias continuava de chamar sempre o momento da água glauca. Por hábito, sentara-me a uma das mesas do terraço de confeitaria, os olhos perdidos na contemplação da Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e de ruído. No asfalto da rua era a corrida dos carros, apitos, trilhos, largo bater de patas de cavalos, chicotadas estalando no pelo das magras pilecas dos tilburis, carroções em disparada, cornetas de automóvel buzinando arredas,

<sup>242</sup> BENJAMIN, 1989, p. 116

<sup>243</sup> BENJAMIN, 1989, p. 113

<sup>244</sup> BENJAMIN, 1989, p. 118

gente a correr, ou parada nos refúgios, à espera de um claro para poder passar, o estrépito natural do instante, à hora da noite nas cidades. Nas calçadas uma dupla fila de transeuntes sempre a renovar-se, o cinema colossal de homens das classes mais diversas, operários e dândis, funcionários públicos e comerciantes, ociosos e bolsistas, devagar ou apressados ao lado de uma multicolor galeria de mulheres, a teoria infinita do feminino para todos os gêneros: pequenas operárias, *cocotes* notáveis, senhoras de distinção, meninas casadeiras, simples apanhadoras de amor. As sombras, a princípio de um azul furfureáceo, depois de um cinza espesso, iam preguiçosamente espalhando o veludo da noite na silhueta em perspectiva das grandes fachadas. À beira das calçadas, a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelária de pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estralejamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante, o incêndio das montras faiscantes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes de arlequins dos cinematógrafos, brasonando de pedrarias irradiantes as fachadas. Ah! os contos de fadas que são as cidades! Os meus olhos se fixavam na confusão mirionima das cores, vendo em cada roseta um caleidoscópio, sentindo em cada tabuleta o sonho postiço de um tesouro de Golconda, a escorrer para a semi-opacidade da noite cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safiras, espelhamentos jaldes de topázios, e eu recordava outras cidades, outras casas, o eterno *boulevard*, suprema orquestração do bom gosto urbano. Que fazer? Os meus olhos descansaram na multidão<sup>245</sup>.

O caminhar no *boulevard*, o gesticular da multidão, a desordem do tráfego, o existir na metrópole de uma maneira geral, implicava uma série de choques e colisões, tanto físicas quanto psicológicas, para cada indivíduo. Como resultado desse contato com as massas urbanas, encontra-se no âmago do trabalho artístico de Baudelaire, a imagem do “choque”, ou como ele convencionou chamar, a “experiência do choque”. Apesar de inspiradora, toda essa energia deixava marcas profundas no sensível observador que por vezes se sentia oprimido e ameaçado. Neste sentido, comparando os perigos da natureza com os “choques” do mundo civilizado, Baudelaire questiona:

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou transpasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?<sup>246</sup>

Explicando o que para ele representava a “experiência do choque” provocada pela multidão, a compara com a sensação de mergulhar em um tanque de energia elétrica e classifica esse corajoso mergulhador (o *flâneur*), como “um caleidoscópio dotado de consciência”:

<sup>245</sup> RIO, João do. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910], p. 71

<sup>246</sup> BAUDELAIRE, 1931/1932, II, p. 637

O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida<sup>247</sup>.

Também em João do Rio a analogia do caleidoscópio consciente parece perfeita. Vagando pela paisagem da cidade grande, cada rua, cada esquina, cada personagem que atravessa seu caminho e lhe provoca interesse, nos parece corresponder a uma espécie de novo giro desse caleidoscópio, destruindo toda a ordenação inicial e apresentando, a cada segundo e a cada movimento, uma nova maneira de olhar.

Ser objeto dos encontros da massa foi algo tão fundamental para Baudelaire que, com o passar dos anos, ao perceber que a multidão não mais se guiava por motivações próprias, mas em busca de dinheiro, se sente traído e percebe que perdera suas ilusões. Como explica Benjamin:

Para ele havia se apagado a ilusão de uma multidão com impulsos próprios, com alma própria, por quem o *flâneur* havia se deslumbrado. Para imprimir em si sua vileza, ele não perde de vista o dia em que até mesmo as mulheres perdidas, as rejeitadas, chegarão ao ponto de ditar preceitos à vida regrada, de condenar a libertinagem e não deixar subsistir nada além do dinheiro. Traídos por esses seus últimos aliados, Baudelaire se volta contra a multidão; e o faz com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento. Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência constante do choque. A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera”<sup>248</sup>.

Levando sua percepção da “desintegração da aura” à última instância, Baudelaire escrevera um agora conhecido texto em prosa denominado *A Perda do Halo* ou *A Perda da Auréola*, mas que em seu tempo fora classificado como “impróprio para publicação” e que, por isso, permanecera por anos desconhecido na literatura de Baudelaire. Nele, o autor ironicamente discute, através da analogia da perda de sua auréola, a questão do prazer e da necessidade do *flâneur* em perceber-se enquanto incógnito, uma vez que, desprovido de sua “aura”, ele pode

<sup>247</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b. p. 64-65

<sup>248</sup> BENJAMIN, 1989, p. 145

agir livremente, substituindo as convenções que envolve o literato pela autonomia inspiradora do ver sem ser visto.

– Ora, ora, meu caro! O senhor! Aqui! Em um local mal afamado – um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrosia! De causar assombro, em verdade. – Meu caro, sabe do medo que me causam cavalos e veículos. Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me as infâmias como um simples mortal. Eis-me, pois, aqui, idêntico ao senhor, como vê! – O senhor deveria ao menos mandar registrar a perda desta auréola e pedir ao comissário que a recupere. – Por Deus! Não! Sinto-me bem aqui. Apenas o senhor me reconheceu. De resto, entedia-me a dignidade. Além disso, apraz-me o pensamento que um mau poeta qualquer a apanhará e se enfeitará com ela, sem nenhum pudor. Fazer alguém ditoso – que felicidade! Sobretudo alguém que me fará rir! Imagine X ou Y! Não, isso será burlesco!<sup>249</sup>

Também se evidencia neste conto, uma crítica corrente em Baudelaire da ligação entre o trabalho do literato e o da prostituta. Segundo ele, para ser aceito pelo público e ocupar um lugar no panteão dos grandes artistas possuidores dessa “auréola”, o poeta precisaria inevitavelmente vender-se. No trecho acima, a perda da aura remeteria não apenas a um não reconhecimento do público “ignorante” da figura do poeta, como também a noção de que este nada perceberia se um “falso” literato se apossasse do objeto perdido. De forma semelhante, em *O cão e o frasco*, Baudelaire compara o público a um cão que, ao ser convidado por ele a cheirar um frasco do mais delicioso perfume, não é capaz de valorizá-lo enquanto tal, e late desesperado em forma de censura:

Ah! Cão miserável, se eu lhe tivesse oferecido um pacote de excrementos, você o teria farejado com delícia, e talvez devorado. Assim, mesmo você, companheiro indigno de minha triste vida, se parece com o público, ao qual não se deve jamais apresentar delicados perfumes que o exasperam, mas lixo cuidadosamente escolhido<sup>250</sup>.

De modo semelhante, João do Rio também criticara inúmeras vezes o despreparo do público:

<sup>249</sup> BAUDELAIRE, 1989, p. 144

<sup>250</sup> BAUDELAIRE, Charles, 2010, p. 51

- Mas o que quer o público? (...)
- A curiosidade do verão.
- Uma curiosidade que desaparecerá como os figos e as mangas?
- Sim, não rias<sup>251</sup>.

Dentre as muitas aproximações teóricas que se tem feito entre Baudelaire e João do Rio, a mais comum se fundamenta na identificação de ambos com a figura do *dândi*, como resultado direto da percepção que possuíam da modernidade como um tempo de decadência. Neste sentido, o dandismo, ao proporcionar uma espécie de “rebeldia intelectualmente refinada”, funcionaria como ação racional contra a vulgaridade da época, lhes permitindo reagir ao artificialismo e tédio da vida moderna.

Em seu importante trabalho intitulado *Quadros parisienses – estética antiburguesa (1830/1848)*, Dolf Oehler desconstrói inúmeros a seu ver equívocos, acerca do dandismo na estética de Baudelaire, que seria visto como sinônimo de esnobismo da *high society* e espetáculo da vida elegante. Criticando essa visão simplista, tenta demonstrar que para se compreender um autor tão complexo quanto Baudelaire, se faz necessário ignorar os ecos de interpretações correntes, e procurar sentir sua ironia, ler nas entrelinhas, fugir do óbvio. Afinal, “Baudelaire vê a modernidade como uma contínua curva senoidal de sátira e utopia, aspecto cômico e sublime, ironia e melancolia, uma oscilação que não se manifesta necessariamente numa obra isolada, mas com certeza no conjunto da obra”<sup>252</sup>.

Para ele, quem realmente compreendeu a poética baudelaireana verifica que cabe ao dândi o papel de herói na tragédia moderna, “corresponde ao espírito de oposição e revolta, e seu caráter trágico consiste no fato de sucumbir necessariamente na luta contra a trivialidade da existência”. E explica:

Seu dândi, é uma figura trágico-anacrônica da modernidade, “Le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences<sup>253</sup>”, um homem que pelo seu estilo de vida sofisticado, pelo seu culto à perfeição estética, física, erótica e intelectual protesta contra a depreciação de todos os ideais aristocráticos (honra, erudição, elegância, generosidade etc.). O dândi é um grande desdenhador da burguesia e de sua mediocridade, alguém que preferiria morrer a estabelecer com ela qualquer tipo de contato. Ele sabe da inutilidade e do absurdo de sua existência, e porque rejeita prostituir-se com a multidão, não é em geral um artista em atividade (...). O

<sup>251</sup> RODRIGUES, João Carlos, 2010. p. 53

<sup>252</sup> OEHLER, Dolf, 1997, p. 218.

<sup>253</sup> O último estágio do heroísmo nas decadências.

dandismo é ao longo do tempo aquilo que o suicídio é num único momento: rejeição categórica do meio social – e não raro ele desemboca no suicídio<sup>254</sup>.

O próprio Baudelaire assim definiu o dândi:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância que sempre exhibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. O dandismo é uma instituição vaga tão estranha quanto o próprio duelo. (...) Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Possuem, a seu bel-prazer e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação<sup>255</sup>.

Dessa forma, a estética do dândi se basearia em três pilares fundamentais segundo Baudelaire: ociosidade, elegância e originalidade. Contudo, para não se correr o risco de transformar a complexidade de suas definições em análises simplistas e errôneas como muitos teóricos fizeram, estes fundamentos devem ser vistos de forma relativa. Como ele mesmo esclarece:

Se me referi ao dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável aos que cultuam as próprias paixões; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar: ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, a seus olhos ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir<sup>256</sup>.

O *dândi* se apresenta de forma distinta do restante da sociedade, sobretudo por sua capacidade de responder de maneira original e indiferente, através de seu figurino e de sua atitude *blasé*, aos choques que a modernidade lhe impõe. Sua postura é sempre a de surpreender, sem jamais se mostrar surpreendido. Sobre esta originalidade que protege das ilusões, Baudelaire explica:

É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por

<sup>254</sup> OEHLER, Dolf, 1997. p. 206

<sup>255</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b. p. 51-52

<sup>256</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b, p. 52

exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado. Um dândi pode ser um homem entediado, pode ser um homem que sofre; mas, neste último caso, ele sorrirá como o Lacedemônio mordido pela raposa<sup>257</sup>.

O dandismo para Baudelaire é marcado, diferentemente da soberba que caracteriza o *snob*, por uma leveza de atitudes, pela simplicidade no ar de dominação e, principalmente, por um inabalável controle dos nervos que confunde o belo, o terrível e a indiferença. O tipo da beleza do *dândi* “consiste, sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia – mas não quer – se propagar”<sup>258</sup>.

Em João do Rio, a personalidade do *dândi* se apresenta mais claramente na figura do Barão Belford<sup>259</sup> que – sempre de aparência impecável – mesmo diante das maiores atrocidades e injustiças, não perde sua ironia, racionalidade, e desprezo calculista, através da utilização de frases paradoxais e categóricas ditas com ar de superioridade intelectual e cinismo.

Como resultado da própria imersão no mundo moderno, o dandismo resguardaria o artista, ainda que de maneira artificial, do meio hostil e decadente em que vivia. Segundo Baudelaire, o *dândi* se apresentava como descendente de grandes antepassados, funcionando como “o último brilho do heroico em tempos de decadência”<sup>260</sup>, uma vez que, justamente por ter consciência da existência de uma estética da modernidade capaz de revelar a beleza mesmo por detrás da trivialidade da vida burguesa, o herói reconhece como sua principal missão, combater e destruir essa mesma trivialidade.

E é no seio da multidão, na vivência constante do choque que nasce a figura do *herói* para Baudelaire. O seu herói é o lutador escravizado nas fábricas, é o trapeiro, a prostituta, o artista, é o verdadeiro objeto da modernidade. Para ele, aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador, o que significaria dizer que, para viver a modernidade, é preciso possuir uma constituição heroica. E assim descreveu o pano de fundo no qual se destaca o perfil do herói:

<sup>257</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b, p. 53

<sup>258</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1996b, p. 56

<sup>259</sup> Analisado no segundo capítulo deste trabalho.

<sup>260</sup> BENJAMIN, 1989, p. 93

Não importa o partido a que se pertença é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaide, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques<sup>261</sup>.

A ideia de heroísmo em Baudelaire está ancorada fundamentalmente na metáfora do esgrimista, onde ele compara os movimentos artísticos com os desenvolvidos por esta arte marcial. Narrando o trabalho de Constantin Guys, seu “pintor da vida moderna” por excelência, diz:

Ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu corpo respingar o teto, enxugando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem. E assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes<sup>262</sup>.

Partindo desta perspectiva de combate, nos parece que tanto Baudelaire quanto João do Rio eram dotados de uma constituição heroica. Ao representarem temas muitas vezes relegados pelos homens de letras de sua época – o submundo, os trapeiros, prostitutas, estivadores, mendigos, prisioneiros – buscando extrair o artístico do mundano, acabaram por expressar uma reação à modernidade e, paradoxalmente, se tornaram seu próprio objeto.

Desprovidos de um referencial passado que lhes iluminasse o vertiginoso presente e sem a esperança no futuro, lançam-se heroicamente no abismo do novo, já prevendo que estavam fadados ao fracasso, ao isolamento, à falta de compreensão, à decadência:

Eles [os primeiros modernos] não acreditavam no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhes eram desconhecidos<sup>263</sup>.

<sup>261</sup> BAUDELAIRE, 1931/1932, II, p. 637 apud BENJAMIN, p. 73

<sup>262</sup> BAUDELAIRE, 1931/1932, II, p. 334 apud BENJAMIN, p. 68

<sup>263</sup> COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996, p. 37.



Buscando na própria modernidade o seu antídoto, se deixaram levar pelas ruas, pela multidão, pelos vícios, pelas noites agora iluminadas; muitas vezes fantasiados de *dândi*, apache, trapeiro, *flâneur*. Encontraram na ironia, na moda, nos bordéis, no ópio, no vinho, no lirismo dramático, na poesia ou em forma de crônica, uma maneira de dar voz e vida a cidade. Cada um a seu modo, cada um com uma “missão literária”, procuraram desvendar pouco a pouco, e de maneira inebriante, os segredos da cidade moderna.

Partindo desses preceitos teóricos, analisaremos em seguida a forma como João do Rio se utiliza da *flânerie* para compor talvez seu mais importante livro: *A Alma Encantadora das Ruas*.

### 4.3 As ruas tem alma

*Têm-se todos os horrores e todas as delícias do mundo, sentindo uma rua.*  
João do Rio

Visando explorar os múltiplos “estados de alma” proporcionados pela modernidade, João do Rio fez da *flânerie* não apenas seu esporte, mas também fonte de inspiração e trabalho. Utilizando-se da curiosidade e desejo de conhecer o outro, alternava em seu olhar o faro de jornalista, o lirismo de artista e uma inquieta alma de homem moderno. Seu principal modelo de escrita era a crônica, já que esta parecia servir perfeitamente à rapidez e fugacidade de uma sociedade que tinha “pressa de acabar”. Essa escolha parece responder aos anseios levantados por Baudelaire na dedicatória da coletânea a Arsène Houssaye:

Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar ideia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à tramas de suas inúmeras relações entrecortantes<sup>264</sup>.

---

<sup>264</sup> BENJAMIN, 1989, p. 113

É no livro *A Alma Encantadora das Ruas* que a entrega à *flânerie* realizada por João do Rio se apresenta de forma mais marcante. Formado por um total de 27 crônicas, a obra encontra-se dividida em três partes denominadas: o que se vê nas ruas, três aspectos da miséria e onde às vezes termina a rua. Fora dessa divisão estão as crônicas *A Rua*, que abre o volume, e *A Musa das Ruas*, que brilhantemente o fecha.

“Eu amo a rua”, assim declara João do Rio apaixonadamente já na primeira frase do livro. E é esse amor, essa ânsia de desposar e emprestar uma alma à multidão, que marcará o ritmo de todo o livro. Munido do desejo e da curiosidade de “experimentar” e “sentir” a rua, ele sai inebriado “como se o simples fato de dobrar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético”<sup>265</sup>.

Utilizando-se de um tom um pouco melancólico, de claro viés decadentista, afirma acreditar que o seu amor pela rua, além de ser compartilhado igualmente pelo leitor, é a única coisa que resiste às constantes transformações das idades e das épocas:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua<sup>266</sup>.

Criticando a definição simplória dos dicionários que parecem não compreender a verdadeira beleza da rua ao concebê-la como “o espaço entre as casas por onde se anda”, reclama:

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benarès ou em Amsterdã, em Londres ou em Buenos Aires, sob os seus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte<sup>267</sup>.

<sup>265</sup> JALOUX, 1936 *apud* BENJAMIN, 1989, p. 210

<sup>266</sup> RIO, João do. *A Rua*. In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 3

<sup>267</sup> *A Rua*. RIO, João do. 1997, p. 4

Pensando a rua enquanto a “agasalhadora da miséria”, João do Rio estabelece com ela uma relação de *cumplicidade*, no sentido de que todos os elementos – ele, a rua, e a massa urbana que nela vive, trabalha ou apenas passa – funcionam como cúmplices na arte de flunar. A humanidade ama a rua e esse amor é correspondido, uma vez que esta sabe que é filha do trabalho e do suor desses homens apaixonados.

A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. (...) A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. (...) 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<sup>268</sup>.

Apesar de seu caráter igualitário e nivelador, a rua não demonstra toda a sua psicologia para qualquer um. O passante desatento e apressado dificilmente a conhecerá em sua intimidade. Para compreender a rua “não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar”. Seu visitante preferido, é aquele “de espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível”<sup>269</sup> – o *flâneur*. E assim, João do Rio explica o que significa a arte de flunar:

Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alforjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lôbreco, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja...<sup>270</sup>

Sua autoridade para esta definição resulta do fato dele mesmo se considerar um *flâneur*: “Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso,

<sup>268</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 4

<sup>269</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 5

<sup>270</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 5

cada rua para mim é um ser vivo e imóvel”<sup>271</sup>. Como um ser vivo, acreditava que também as ruas eram dotadas de alma:

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão 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...<sup>272</sup>

Para João do Rio, as ruas influenciavam as pessoas, sobretudo nas grandes cidades, e explica:

Nas grandes cidades a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas. Vós todos deveis ter ouvido ou dito aquela frase: – Como estas meninas cheiram a Cidade Nova!<sup>273</sup>

Ao tratar do tema das múltiplas profissões realizadas na rua, João do Rio demonstra que várias delas eram de cunho bem exótico e fruto da miséria. Na crônica *Pequenas Profissões*, por exemplo, apresenta algumas profissões desconhecidas como os trapeiros sabidos, os ratoeiros, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*, os apanhadores de gatos (pagos pelos restaurantes para matar gatos de rua que eram vendidos como coelhos), os tatuadores, os músicos ambulantes e muitas outras. Considerando estas profissões parte fundamental do mecanismo das grandes cidades, critica a maior parte da população que as desconhece:

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia de Mandchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver”<sup>274</sup>.

<sup>271</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 6

<sup>272</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 7

<sup>273</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 12

<sup>274</sup> RIO, João do. *Pequenas Profissões*. In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 27

Apesar de ser o “acampamento da miséria”, a rua também guarda o luxo e o brilho e, como é igualitária, proporciona inclusive a união destes dois mundos no dobrar de uma esquina. Em *As Mariposas do Luxo*, por exemplo, João do Rio nos apresenta uma dessas possibilidades. No fim da tarde, costumavam passear pelas ruas luxuosas, meninas pobres dos arredores da cidade. Quase sempre em duplas, olhavam embevecidas as vitrines das lojas que a condição social lhes proibia de entrar. E assim ele as definiu:

São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando o céu se rocalha de oiro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis de vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. (...) A rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravolteiam e anseiam as pobres mariposas<sup>275</sup>.

Um tema bastante recorrente neste volume é a exploração dos pobres. Seja narrando os trabalhadores de estiva, as mulheres mendigas, as crianças que são precocemente iniciadas no crime, ou a fome negra na Ilha da Conceição, o tom utilizado por João do Rio é sempre comovente e solidário, como se houvesse um certo “arrepio de humanidade ferida”<sup>276</sup>. Tal fato, lhe valeu inclusive o título de “radical de ocasião” dado por Antônio Cândido. Sobre a crônica *Os trabalhadores da Estiva*, este último declara:

Quando chega aos operários e verifica as condições em que labutam, o olhar ameno se turva e o monóculo artificial chega a soltar alguns raios de indignação clarividente. Naquela série d’*Alma Encantadora das Ruas*, o artigo “Os trabalhadores da Estiva” denota quase uma tomada de posição, quando louva a organização de classe e a defende das censuras de subversão: “– Que querem eles? Apenas ser considerados homens, dignificados pelo esforço e a diminuição das horas de trabalho, para descansar e viver”<sup>277</sup>.

Ainda sobre o tema da exploração, vemos em *As Mulheres Mendigas* o quão vasto é esse universo feminino que vivendo na rua, dela tem que tirar o sustento, seja através da prostituição, da esmola ou do roubo:

<sup>275</sup> RIO, João do. *As Mariposas do Luxo*. In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 102

<sup>276</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Radicais de Ocasião*. *Discurso*: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 9, p. 198

<sup>277</sup> CÂNDIDO, Antônio, 1978, p. 198

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 enlameado e um níquel; basta um copo de álcool para as ver taramelar, recordando a existência passada<sup>278</sup>.

Com relação a esta existência passada, a rua surpreende por acolher em seu seio, não apenas velhas criminosas, grávidas abandonadas com sífilis, vítimas do amor e alcoólatras, mas também, muitas das “almas” brilhantes de outrora. João do Rio assim nos narra um desses encontros:

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

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

Arredou as latas, puxou a traparia e os sacos com ar de mímica Daynés 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 (...).

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

Representando logo, o pobre trapo da luxúria elegante, bateu-me a caixa de *cigarretas* e dinheiro, que com um sorriso atroz dizia ser para *bombons*<sup>279</sup>.

Segundo João do Rio, “não há exploração mais dolorosa que a das crianças”<sup>280</sup> e é este o tema de *Os que Começam*.... Nesta crônica, afirma que as crianças geralmente são lançadas no torpe ofício do crime pelos pais e, a partir daí, crescem com o vício da “mendicidade malandra”. E assim descreve o lamentável quadro:

Essa criança parece não pensar e nunca ter tido vergonha, amoldadas para o crime de amanhã, para a prostituição em grande escala. Há no Rio um número considerável de pobrezinhos sacrificados, petizes que andam a guiar senhoras falsamente cegas, punguistas sem proteção, paralíticos, amputados, escrofulosos, gatunos de sacola, apanhadores de pontas de cigarros, crias de famílias necessitadas, simples vagabundos à espera de complacências escabrosas, um mundo vário, o olhar do crime, o broto das árvores que irão obumbrar as galerias da Detenção, todo um exército de desbriados e de bandidos, de prostitutas futuras,

<sup>278</sup> RIO, João do. As Mulheres Mendigas. In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 128

<sup>279</sup> As Mulheres Mendigas. RIO, João do. 1997, p. 130

<sup>280</sup> RIO, João do. Os que começam... In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 131

galopando pela cidade à cata de pão para os exploradores. Interrogados, mentem a princípio, negando; depois exageram as falcatriuas e acabam a chorar, contando que são o sustento de uma súcia de criminosos que a polícia não persegue<sup>281</sup>.

Ainda que como *flâneur*, João do Rio estivesse apaixonado pela rua, esse amor não era de modo algum cego. Em suas andanças, demonstrou que sua musa não apenas possuía uma alma, personificada em cada ser que nela passava ou habitava, mas que também era humana:

Neste elogio, talvez fútil, considere a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso<sup>282</sup>.

Contraditória e paradoxal, labiríntica, fascinante, decadente, irônica, heroica e encantadora. Assim era a rua para João do Rio, ou seria assim, o *próprio* João do Rio?

A Musa da cidade, a Musa constante e anônima, que tange todas as cordas da vida e é como a alma da multidão, a Musa triste é vagabunda, é livre, é pobre, é humilde. E por isso todos lhe sofrem a ingente fascinação, por isso a voa de um vagabundo, nas noites de luar, enche de lágrimas os olhos dos mais frios, por isso ninguém há que não a ame – flor de ideal nascida nas sarjetas, sonho perpétuo da cidade à margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas!...<sup>283</sup>

<sup>281</sup> Os que começam... RIO, João do. 1997, p. 131

<sup>282</sup> A Rua. RIO, João do. 1997, p. 19

<sup>283</sup> RIO, João do. A Musa das Ruas. In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 128

## 5 Conclusão

*Na vida, só as ideias e as imagens contam.*  
João do Rio

A frase acima encontra-se presente no livro *Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar* e parece resumir a proposta inicial deste trabalho: se lançar na alma labiríntica de João do Rio, um herói da nossa modernidade. Seguindo seu próprio conselho, não estive entre nossos objetivos fazer uma análise biográfica de sua vida, mas sim, compreender a representação deste viver através de suas ideias, ou melhor, através de suas palavras/imagens. Sem almejar explicar, conceituar, ou mesmo sair desse profundo labirinto, buscamos principalmente flamar por sua obra, tendo como guia a sua “curiosidade malsã” e seu “perpétuo desejo incompreensível” de narrar a alma carioca. Afinal, como dissera Rosário Fusco:

Literariamente, a história da influência de um autor vale muito mais do que a história mesma de sua vida. E se uma natureza pode ser explicada, perfeitamente bem, através de uma obra qualquer, os efeitos dessa última é que se responsabilizarão, mais tarde, pela permanência da lembrança de seu autor ou pelo prestígio e renome de sua figura<sup>284</sup>.

Para este último, João do Rio teria sido o mais original e saboroso cronista do Brasil, provocando com seus paradoxos, o deleite de quase uma geração inteira. E assim o defende de seus muitos opositores:

Com certeza se enganam todos aqueles que veem, no extraordinário cronista da cidade, apenas um escritor de frioleiras mundanas ou um explorador pouco escrupuloso dos pequenos dramas das ruas e vielas, sacando dele mais o patético sensacionalista do que uma lição de humanidade que a vida nos fornece, diariamente, para a nossa ascensão ou para a nossa queda, no abismo das concessões mais deprimentes ou das renúncias mais espetaculares<sup>285</sup>.

Essa suposta “lição de humanidade” se faz possível justamente porque João do Rio era, mais do que o cronista das ruas, o cronista das almas e dos tipos que habitavam as ruas. Através de suas crônicas, somos tomados por ideias, pessoas,

<sup>284</sup> FUSCO, Rosário. *Vida Literária*. São Paulo: S. E. Panorama Ltda, 1940, p. 214

<sup>285</sup> FUSCO, 1940, p. 218



sons e imagens de um Rio de Janeiro que o próprio cronista ainda não podia apreender em sua totalidade.

Diferentemente da perspectiva de muitos autores que o veem como um *diletante frívolo* preocupado apenas em chamar a atenção, imitar os europeus e andar na moda, percebemos em muitos de seus textos, a figura de um jornalista que através da tópica decadentista retratava sua revolta contra as desigualdades sociais e de modo algum permanecia indiferente aos problemas dos humildes, dos operários, e dos desamparados da cidade.

Como “psicólogo” dessa época decadente, suas produções seguiam o ritmo e o sentido das transformações históricas que agitavam a sociedade carioca do seu tempo. Utilizando-se da curiosidade e desejo de conhecer o outro, João do Rio alternava em seu olhar o faro de jornalista, o lirismo de artista e uma inquieta alma de homem moderno.

Ao viver esta “experiência moderna”, a *cidade*, com todos os seus encantos e horrores aparece em sua obra não apenas como lugar ou paisagem, mas como fonte de inspiração, personagem e condição imprescindível para a relação com o novo e o viver modernos.

Diferentemente de Baudelaire, não almejava sentir-se em casa estando na rua, mas, reconhecendo que estava *fora*, fazia desse espaço uma espécie de laboratório para suas análises e percepções dos diversos estados de alma que o olhar podia captar. Seu estímulo principal nos parece estar justamente no lançar-se no inusitado, ou seja, em seguir sua curiosidade sempre através de uma perspectiva não de reconhecimento e conforto, mas de estranhamento frente ao objeto observado.

Diante de uma sociedade que parecia estar sendo engolida pela “transmutação total de valores” e pela inebriante vertigem do novo, João do Rio foi decadente, irônico, *flâneur*, dândi, e principalmente *cúmplice* da cidade e da vida moderna. Essa cumplicidade era recíproca se não com todos os seus contemporâneos, ao menos com a rua e com o Rio que pareciam o acolher e proteger a cada esquina.

E foi dessa maneira, no mergulho corajoso no abismo da modernidade, que nosso herói construiu sua poética. Através da leitura de Nietzsche, combateu o estado de decadência pela afirmação do niilismo ativo. Tarefa difícil, uma vez que

o caminho ao “valente pessimismo” exigia um excesso de força para *ousar* e se *aventurar*.

Ao mesmo tempo que se encantou com um projeto cosmopolita que prometia trazer a civilização e o progresso, se opôs drasticamente ao que vinha juntamente com isso: a miséria da população, o diletantismo, a artificialidade, a mentira, enfim, era contra o que Nietzsche chamou de “empobrecimento de vida”.

Perdido no “labirinto da alma moderna”, João do Rio não se deixou abater pela melancolia, nem sorriu o amargo sorriso dos resignados. Como crítico e cúmplice da modernidade, lutou arduamente pela “abundância de vida”, pela transformação do pessimismo melancólico e saudosista em “afirmação suprema”<sup>286</sup>, em um dizer sim a tudo o que a modernidade trazia de fétido, doloroso e fascinante.

Seu alvo principal era o artificialismo moderno e todas as transformações dele oriundas: o esnobismo, a moda, o progresso que sobrepunha o sentimento à competição e eliminava cada vez mais as singularidades em nome de uma padronização geral, o arrivismo, a transformação do privado em público criando a calúnia e o mexerico, o cabotinismo, a suposta inferioridade do brasileiro diante do estrangeiro, a morte do amor dando lugar ao flerte, a pressa de acabar, o jornalismo oportunista, enfim, contra o “eu desesperador”<sup>287</sup>, sem alma e opinião, filho do novo.

Ao invés de fugir como outros decadentes para o confortável e lírico Castelo de Axël, buscou na própria modernidade o seu antídoto ao deixar-se levar pela multidão, pelos vícios, choques, pelas noites agora iluminadas, confiante de que no seio da rua estaria protegido. Encontrou na ironia, na *flânerie*, no luxo, na moda, na miséria, na prosa ou em forma de crônica, uma maneira de dar voz e vida a capital do Rio de Janeiro, desvendando pouco a pouco, e de maneira inebriante, os segredos da cidade, das ruas, e das almas modernas.

---

<sup>286</sup> Os termos entre aspas são de F. Nietzsche

<sup>287</sup> RIO, João do. O Reclame Moderno. In: \_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911o, p. 69.

## 6 Referências

ANTELO, Raúl. *João do Rio e o belo em máscara*. Folha de São Paulo, São Paulo, n. 508, Nov. 1986. Folhetim.

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

BAJU, Anatole. A verdade sobre a escola decadente [1887]. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989.

BALZAC, Honoré de. *Modest Mignon*, Paris, Ed. Du Siècle, 1850.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação e seleção de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 2ª edição.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*, Paris, Ed, Crès., 1928. Introdução de Paul Valéry.

BAUDELAIRE, Charles. *Lettres à sa mère*, Paris, 1932.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa* (O Spleen de Paris). Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo, 2010.

BAUDELAIRE, Charles, *Ouvres*, 2 volumes, Paris, *Bibliothèque de La Pléiade*, 1931/1932.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.

BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondência: 1933-1940*. (Carta de Walter Benjamin a G. Scholem 24/04/1938).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras Escolhidas III; v. 3).

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. SP: Companhia das Letras, 2001.

BOURGET, Paul. Teoria da decadência In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989.

BRESCIANI, Maria Stella. A cidade e a rua. *Cadernos de História*, São Paulo, n. 2, p. 27-38, jan./dez. 1993a.

BRESCIANI, Maria Stella. Um poeta no mercado. *Margem*, São Paulo, n. 2, p. 125-137, nov. 1993b.

CAMILOTTI, Virgínia. *João do Rio e/ou Paulo Barreto: a construção de uma imagem*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

CAMILOTTI, Virgínia. *João do Rio: idéias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. Radicais de Ocasão. *Discurso*: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 9.

CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHIAMPI, Irleamar (Coord.) *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, T. *Moderno Pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DE MAN. The concept of irony. In: MAAS, Wilma Patrícia M. D. Uma Abordagem Comparativa da Ironia: Conceito, tropo e performance. UNESP, Araraquara, SP.

FOUCAULT, Michel. *A história da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FREUD, Sigmund – *O mal-estar na civilização*, Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, 1974.

FUSCO. Rosário. *Vida Literária*. São Paulo: S. E. Panorama Ltda, 1940.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAUTIER, Théophile apud MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Os caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: USP, 1989.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

JOUE, Séverine, 1989 apud CAMILOTTI, Virgínia. *João do Rio: idéias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de Ironia*. Trad. bras. Alvaro Vals. Petrópolis, RJ:Ed. Vozes, 1991.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. Edusp, 2007.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Editora da UNICAMP. SP, 1996.

L'ISLE-ADAM, Augusto Villiers de. Axël. Tradução de Sandra M. Stroparo. Posfácio de Marcos Siscar. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

MAAS, Wilma Patrícia M. D. Uma Abordagem Comparativa da Ironia: Conceito, tropo e performance. UNESP, Araraquara, SP.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo. Editora Escala, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner: um problema para músicos. Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)*. Tradução José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

RIO, João do. *A bella madame Vargas*. Peça em Três Actos. Rio de Janeiro: Briguiet e Cia. Livreiros-Editores, [19--?].

RIO, João do. *A correspondência de uma estação de cura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Poços de Caldas: Instituto Moreira Sales, Casa de Cultura de Poços de Caldas; São Paulo: Scipione, 1992.

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade; Rio de Janeiro: Americana: F. Alves, [1918].

RIO, João do. *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.

RIO, João do. *Cinematógrafo*. Porto: Chardron, 1909.

RIO, João do. *Chronicas e frase de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Villas-Boas e C., 1916.

RIO, João do. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1910].

RIO, João do. *História da gente alegre*. Rio de Janeiro, José Olímpio.

RIO, João do. *Psychologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [19--]b.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta: olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: Vida, Paixão e Obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Idiot de la famille*. Tome I. Edition Gallimard.

SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SIMMEL, G. *As grandes cidades e a vida do espírito*. In: Mana – Estudos de Antropologia Social. V. 11 n. 2, out., pp. 577-591, 2005/1903.

SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a Modernidade*. Brasília: UnB. 1998.

STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul*. 1. Ed. São Paulo: Relógio D'água, 1992.

VENEU, Marcos Gurdes. O *flâneur* e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. *Estudos Históricos*, São Paulo, v. 3, n. 6, 1990.

WILDE, Oscar. *A Decadência da Mentira e outros Ensaaios*. Editora Imago.