

# LER JOÃO DO RIO: UM PACTO INTERDISCIPLINAR

Edmundo Bouças.

Doutor em Semiologia. UFRJ/CNPq

## ABSTRACT:

Based on studies in the history of social anthropology and urbanism, we intend to demonstrate how João do Rio's decadentist matrices promote a reaction to the disciplinary postulates imposed by the urban reform of Rio de Janeiro in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

Um número crescente de estudos tem fortalecido o interesse de se proceder a um exame interdisciplinar que reavalie o comportamento cultural do Rio de Janeiro diante dos apelos inaugurais da Modernidade. As considerações que se vão seguir pretendem por em destaque a contribuição que alguns trabalhos – desenvolvidos no campo da história do Urbanismo e da Antropologia Social – trouxeram para a Teoria Literária, ampliando sobretudo os protocolos críticos na aferição da narrativa pré-modernista.

Como se sabe, a literatura brasileira do início do século XX – dramatizando as poses da modernização – consolida nos textos de João do Rio um acabamento altamente representativo. Pelo repasse da estética decadentista, o escritor absorveu marcações que, ao nortear o ingresso de seus textos nos domínios teatrais postulados pelo dandismo, procuraram fazer com que o cenário renovador da capital desdobrasse na escrita uma encenação paralela. Nessa dobra, João do Rio enfoca as transformações da cidade diante do *script* por meio do qual a sociedade imaginava absorver as representações do moderno e do cosmopolita na percepção do espaço urbano decidido de forma cênica ou teatral. Posturas que o autor referendaria nos artifícios com que textualizou as ribaltas do próprio teatro, na superposição de suas muitas máscaras, nas atuações camaleônicas com que se exibiu igualmente como *Joe*, *Paulo José*, *Claude*, *José Antônio José*, ou *Máscara Negra*, entre outros tantos disfarces, que expandiram para o interior do espaço ficcional a vertigem sofrida pelo Rio de Janeiro, em face da cirurgia levada a termo por Pereira Passos, ao pretender instituir a cidade como réplica da Paris reformada por Haussmann (Carva-

lho, 1991). A euforia do cosmopolitismo – perseguindo a vitória da metrópole moderna sobre a cidade colonial – estimulou o imaginário da Regeneração (Sevcenko, 1983), a fim de ostentar a cidade enquanto montra faiscante que refletisse um país merecedor da atenção do considerado mundo civilizado.

Em *Pereira Passos: um Haussmann tropical*, Jaime Larry Benchimol examina as articulações políticas do projeto que – ao pretender dar à cidade carioca o gosto das metrópoles burguesas do Velho Mundo – transtornou o cotidiano de seus cidadãos. O historiador aponta para o enredado de interdições aplicado por Pereira Passos, especialmente sobre segmentos até então *refratários à presença legisferante do Estado* (Benchimol, 1990:317). Empossado com poderes ditatoriais, o prefeito promulgou sucessivos decretos que afetaram diferentes núcleos da vida social e cultural da população, impedindo que práticas tradicionalmente enraizadas integrassem o palco da urbe saneada. Atravessado pela operação dessa cenografia, João do Rio traduz os enredos que demarcaram os espaços de uma capital partida entre a vitrine e o escombro, exibindo de um lado as cintilações do triunfalismo republicano, de outro, o amontoamento periférico de uma cidadania excluída, para não alterar o programa da *season cosmopolita*.

Na análise dos deslizamentos escriturais adotados por João do Rio para sedimentar a leitura dos signos da cidade, Renato Cordeiro Gomes considera que o autor de *A alma encantadora das ruas* incorporou pelos mascaramentos da metamorfose urbana a sondagem de atuação dos próprios embustes. Expandindo trilhas sinalizadas por Antonio Cândido, o ensaísta aprofunda a interpretação do comportamento ambíguo a partir do qual João do Rio empreende as manobras de um foco movente, que conjuga às figurações do "cronista adandinado" as dicções do "radical de ocasião". Nas rotas desse entrecho, as poses do *dandy tropical* fizeram-se cúmplices das deambulações do *flâneur* ao gosto aristocratizante dos decadentistas (Gomes, 1996:77). Montagens de uma rubrica dupla que permitiu ao escritor alternar os registros do repórter andarilho com os do cronista mundano, favorecendo incursões que – em visita ao submundo carioca – apreenderam os roteiros de uma cartografia liminar, apta a rasurar os anseios da cidade moderna e colocar sob suspeita os aparatos do progresso e seus promotores.

Como adverte Marcos Guedes Veneu, os textos de João do Rio inscrevem uma tensão entre o "sorriso da sociedade" e o "esgar nervoso", divisando o crescimento metropolitano como uma *utopia ambígua, ao mesmo tempo sedutora e destruidora como As flores do Mal de Baudelaire* (Veneu, 1987:5). Essa tensão é destacada por Mônica Veloso, ao lembrar que João do Rio habilita como contraparte de sua admiração pelos ideais do progresso uma escrita arqueada por um sentimento consternado, que desnuda as experiências de perda provocadas pela modernização (Veloso, 1988). Apontando para o quadro de devastações decorrentes da

implementação severa dos modelos higiênicos, a historiadora sublinha as premissas de cumplicidade com que o projeto ideológico de remodelação da cabeça urbana do país (Benchimol, 1989:270) estreitou as relações entre a autoridade médica e a autoridade política, definindo as bases do modelo contratual assinado entre o reformador e o sanitarista, exigências pelas quais o regime de assepsia material da cidade decretou o regime de saneamento moral da população.

No exame das medidas draconianas com que a política familiar do Estado sujeitou a cidade às imposições de uma ortopedia moral, ouvimos de Jurandir Freire Costa que o amor higiênico – ao reclamar seus vínculos com a sexualidade e a procriação – moldou nas funções do pai e da mãe o manequim higiênico do homem e da mulher (Costa, 1989:231). Sob a clave ordenadora formulada pelo paradigma da família higiênica, decretou-se o repúdio a qualquer relação contrária à natureza e à reprodução da espécie. Assim, a tarefa de remodelação da cidade advogou o plano de higienização dos papéis sociais, como aponta Margareth Rago. As demarcações urbanas exercidas pelas campanhas de saneamento pretenderam exterminar todo caráter indisciplinado, ativando a exigência de evacuar lixo e enclausurar desviantes (Rago, 1995:285). Arregimentando o propósito de coibir hábitos e mentalidades, caberia a medicina higiênica incorporar o olhar vigilante e armado do poder, buscando imobilizar relações impuras, codificar a sexualidade, eliminar tudo que pudesse representar libertinagem, desordem e anarquia (Rago, 1987).

Seguramente, por seu cardápio antinaturalista, os ingredientes textuais do Decadentismo infringem o receituário da polícia médica. O culto intelectualizado do artifício desafia o zelo das noções de saúde e normalidade. Hiperestésias, sensações extravagantes, nevroses, preferem a observância dos critérios higiênicos. Como salienta M. Lemaire: *Le décadent, de même qu'il préfère la névrose à la santé, la nuit au jour, l'artifice au naturel, pousse, en fin de compte, la perversité jusqu'à préférer la mort à la vie* (Lemaire, 1978:174).

Interpretações recentes identificam na estética decadentista a operação de duas tarefas distintas e complementares: a de consolidar estratégias aptas a promoverem a superação do projeto realista/naturalista e a de elencar – no interior dessas mesmas estratégias – os parâmetros instauradores da literatura em trâmite para a Modernidade. De acordo com Michel Foucault, os vetores de desmontagem da Ordem Clássica – arrematados pelo final do século XIX – apontaram para o deslocamento discursivo que levaria a literatura a assumir a deriva proscrita pela sanidade da razão. Na vertigem finissecular, coube à marcação decadentista o compromisso de descrever o colapso do discernimento positivista, ilustrando os sinais desconstrutores que descreveriam o trânsito para o texto moderno.

Designado como estética da encruzilhada, o Decadentismo desencadeou sintomas que buscaram revitalizar um estado de fabulações, cujo endereçamento estava denegado pelas doutrinas de ordenação da verdade. Dessa forma, além de descondicionar a literatura de uma relação servil com a ciência, afirmou-se como luta por libertar a expressão interior longamente amordaçada por dogmas racionalistas e convenções vitorianas, como avaliza Seabra Pereira, em seu notável estudo acerca do Decadentismo e do Simbolismo na poesia portuguesa

Ao cumprir o período tumultuado das duas últimas décadas do século XIX, a escrita decadentista vincou mordeduras fúnebres assomadas pela expansão de um sentimento aflitivo e agônico. Mobilizando a experiência de representações terminais, apatia e ceticismo congeminaram traduções de cerebralismos mórbidos e narcisísticos – eroticamente atraídos pela putrefação e pela morte – com parcelas de cansaço moral herdadas do spleen baudelairiano. O prefácio composto por Théophile Gautier para a versão de 1868 de *Les fleurs du mal* constitui uma atitude crítica decisiva para a configuração do Decadentismo, uma vez que ratifica os recursos de estilo que consagrariam o alinhamento estético regido pelo ideário finissecular. Certamente, tais recursos – divisados a partir dos versos de *Les fleurs du mal* – não estavam circunscritos às manifestações da poesia, eles permeavam fronteiras que seriam interpeladas pela prosa, particularmente durante a década de 1880. Assim, expandem-se os dispositivos que fizeram de Baudelaire o deus estético de *Des Esseintes*, protagonista do romance de Huysmans, publicado em 1884 e conhecido como a “bíblia decadentista”.

A hiperestesia colocada em cena pelo herói de *À Rebours* foi portadora da febre de inversões que iria contaminar uma galeria de tipos afetados entre a voluptuosidade do comprazimento no vício e a ansiedade por divagar expressões oriundas de crises atropeladas por um misticismo exótico. Ao estiolar o inventário de categorias da Ordem Clássica, o surto de *Des Esseintes* parece querer medir a resistência de sua própria envergadura enquanto dissidente do mundo da ciência. Abatendo pelo avesso o esforço com que busca contabilizar a análise de sua enfermidade, o protagonista de *À Rebours* estabelece as rotas de um circuito narrativo que rompe com o Naturalismo, ao mesmo tempo que, a partir dele, abastece o léxico que discorre, em termos clínicos, a contagem de seu próprio paroxismo, do seu próprio esgotamento como naturalista decaído.

Enquanto manifestação tributária da arrancada científica do século XIX, a estética realista/naturalista cumpria um exercício ilustrativo. No intuito de pontuar os eventos sinalizados pela ciência, sua produção embutia os limites da própria dependência, insistindo em ordenar pela doxa científica as invocações do chamado romance de tese. Sob a tutela dessa ilustração, a narrativa perfilava uma atitude documental, que tomara por base o compromisso de se fazer registro da realidade, interpelada

empírica e experimentalmente. Contaminado pelo vírus saturnino da crise finissecular, o homem decadentista buscou distender em si o transtorno do paradoxo. Ao transgredir o princípio de referência da arte com relação às prescrições lógicas do pensamento, a literatura passou a recusar as instâncias de representação do real elaboradas no horizonte do acordo real/verdade. Desse modo, fez cair por terra a mordada do "pequeno fato-verdadeiro", que impunha ao texto a função de se exibir como "fatia verossímil da realidade".

Esgarçando o otimismo realista/naturalista em sua confiança na ciência e na concepção técnico-analítica do mundo, a narrativa decadentista incorporou, baudelairianamente, a noção de embriaguez sinestésica, fazendo a requisição do truque, não apenas enquanto mecanismo de ultrapassagem do texto documental, mas, especialmente, como estratégia de deslizamentos. O curso dessa estética – descompromissado com os postulados que registravam e controlavam uma relação servil com a ciência – direcionou uma nova sustentação do romanesco, não apenas ao estabelecer outras vias de incursão no fantástico, mas ao constituir uma abordagem problemática da escrita conferida no limite do fantasmático. O *Retrato de Dorian Gray* – único romance de Wilde e modelar exemplo da narrativa decadentista – exibe as credenciais dessa postulação, cujo roteiro inscreve as partituras do truque decadentista, particularmente no investimento simbólico que reveste uma pintura do atributo especial de poder se transformar e fazer a personagem sucumbir diante dela. Portanto, para a literatura do fim do século XIX, a noção de truque funcionou como estratégia desconstrutora, germinando uma atitude de escrita que gerenciava aproximações entre o texto e os subterrâneos da ficção do sujeito.

Como se sabe, o nome de Oscar Wilde redige o coroamento do esteticismo finissecular. Torna-se extremamente difícil conferir as repercussões decorrentes do desvio que seu romance ocasionou à trajetória da narrativa. Ao postular a inutilidade da arte, o prefácio de *O retrato de Dorian Gray* desferiu um golpe decisivo contra as atribuições com que a literatura atrelara o caminho da prosa ao circuito pragmático da ciência. A afirmação wildiana – designando toda arte como completamente inútil – comporta um tratamento especular à expectativa expressa pelo personagem Lorde Henry, no terceiro capítulo do livro, quanto manifesta o interesse por construir um romance tão "adorável e irreal como um tapete persa". Ao suscitar ornamentos textuais favoráveis à tessitura de um tapete persa, o romance wildiano trama a intenção de insurgir contra os princípios teóricos do Realismo/Naturalismo, como o autor mesmo formula, ao explicar as digressões de uma narrativa que cumpre o compromisso primordial de tematizar um debate em torno do artista e da arte.

Intertextualmente, *O Retrato de Dorian Gray* devassa a figura de Wilde enquanto leitor de Huysmans, em particular como um astucioso leitor de *À Reboours*, cujo enredo, de certa forma, constituirá a cartilha perversa dedilhada por Dorian

Gray. Apesar de não estar nomeado, ou referido explicitamente no romance de Wilde, são inúmeras as alusões oblíquas feitas ao texto de Huysmans, especialmente as concentradas às páginas iniciais dos capítulos que fazem referências à "novela estranha", ao "livro amarelo" e "cheio de venenos" que Lorde Henry enviara ao protagonista. Nas dobraduras desse intertexto, o narrador entrelaça as afinidades romancescas entre Dorian Gray e Des Esseintes. Wilde revigora em seu personagem os emblemas com que Des Esseintes destila o culto do artifício pelo gosto incomum de viver o mundo da frivolidade com preocupações de esteta. A resposta ao esteticismo pontilhada pelo escritor irlandês reedita lições recolhidas diretamente de Walter Pater. A travessia desse aprendizado dirige igualmente os dispositivos ordenadores da construção do poema dramático *Salomé*, cuja história tem seu germe principal nas descrições efetuadas no quinto capítulo de *À Rebours*, a propósito das imagens da "dançarina bíblica" realizadas por Gustave Moreau. Wilde deixa-se seduzir pelos requintes com que Huysmans imprime ao contorno de *Salomé* o poder demoníaco atribuído por Pater à enigmática fisionomia da Mona Lisa.

Exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas equivale a instalar um discurso de inversão do mundo. A extravagância artificial com que Huysmans elabora as sondagens do avesso anotou o desvio capaz de cunhar a metáfora da estufa decadentista, decidindo – na índole cerebral de Des Esseintes – a flor da narrativa finissecular como uma planta rara e doentia. Esse fechamento ao mundo natural implica em lançar mão do super-refinado, tecendo a administração de posições, que confidenciam um imaginário não apenas simpatizante das rutilações do exótico, mas da povoação mesma de um exotismo de efeito engenhoso, conferido como fingimentos que aderem ao gosto de inventar um cenário textual de estilizações neomaneiristas.

Ao submeter a natureza ao estilo, tais flutuações disseminaram em suas práticas o emprego do termo "bizantino", que passaria a ter uma dupla referência: a *arte altamente estilizada do oriente cristão* e o *esteticismo do fim do século dos decadentes* (Sypher, 1980:165). Por sua inclinação aguda de estilo, Wilde destaca-se com um dos expoentes do neomaneirismo decadentista, como o grande propagador da afetação bizantina, que estimulou a literatura a subverter a visão tradicional da arte como imitação e a rescindir o contrato com as premissas do bom senso e do senso comum positivistas.

Defensor e culminador do esteticismo ataviado por Huysmans, Oscar Wilde – que dizia *J'ai la folie de Des Esseintes* – postulou um transtorno de papéis. Tal como as flores naturais que imitavam as falsas, o antinatural passou a ser o referente da nova estética: cumprir na senda do artifício o seu destino decadentista. Assim, pelo cultivo de "espécies raras", o esteta finissecular não apenas desenraizou o suporte

clássico de representação do real, como também fecundou a organização da narrativa na interioridade do simulacro.

Com o propósito de conferir o agenciamento da estética decadentista no Pré-Modernismo brasileiro, a crítica literária vem destacando a atuação do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: *hombre de mundo, elegante, exquisito, decadente* (Sabugo-Abril, 1986). As considerações levantadas pelos ensaios de Gentil de Faria e Raúl Antelo mostram que a marca deixada por Carrillo na produção de João do Rio exige um redimensionamento de nosso ponto de vista acerca da postura narrativa de seus textos, assim como provocam uma reordenação dos quadrantes comparativistas aplicados à leitura do período em questão. Gentil de Faria observa que as relações de João do Rio com a obra de Gómez Carrillo em grande parte rondam as facilidades da cópia, funcionando, por vezes, como via de acesso a autores e obras com os quais o escritor brasileiro não manteve contato direto como leitor, mas alude como se o fizesse, aclimatando para as primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro o esteticismo fin-de-siècle com que Carrillo expunha sua devoção por Wilde. Para Raúl Antelo, João do Rio teria absorvido de Gómez Carrillo não apenas o jogo adandinado de temas e situações wildianas, mas, especialmente, a paixão urbana, as aspirações de escrever as tramas da cidade moderna, reduplicando as irradiações do deslumbramento cosmopolita com as quais o escritor hispano-americano apresentou-lhe Paris como metrópole da arte e da moda.

De acordo com Edelberto Torres, Gómez Carrillo pertenceu ao círculo de amizades de Oscar Wilde. Posição confirmada por Richard Ellmann, que identifica no guatemalteco o jovem efusivo, de raciocínio ágil e discurso vivo, a quem Wilde teria feito a famosa confidência: *Tenho a mesma náusea de Des Esseintes* (Ellmann, 1988:303). Mais do que assinalar a influência de *À Reboours* sobre *O Retrato de Dorian Gray*, tal afirmação pertence ao período em que Wilde estava obsesionado por *la imagen de la bailarina sanguinaria*, assim sendo, *Lo mismo que el héroe de À Reboours el gran poeta inglés buscaba, sin hallarla, la verdadera Salomé que se pierde misteriosa y plasmada entre la niebla lejana de los siglos* (Carrillo, 1912:65).

Familiarizado com o ânimo de Wilde, Carrillo freqüentou os bastidores da composição de *Salomé*. Acompanhando de perto as inquietações do dramaturgo, o cronista fornece informações bastante significativas a respeito da peça que – escrita em francês e publicada em 1893 – foi estreada no *Théâtre de L’Oeuvre de Paris*, em fevereiro de 1896, com Sarah Bernhardt, no papel da virgen loca e sanguinaria.

Em minucioso trabalho de análise comparativa, Gentil de Faria esclarece que João do Rio serviu-se abundantemente do escritor guatemalteco para engendrar a rubrica que mais popularizaria seu nome no Rio de Janeiro da Primeira República: *João do Rio, tradutor de Salomé de Oscar Wilde* (Faria, 1988:149). Os serviços prestados por Carrillo ao tradutor estenderam-se de tal forma a ponto de a edição de 1908

trazer como introdução o texto *Comment Oscar Wilde rêva Salomé*, publicado por Gómez Carrillo em *La plume: revue littéraire et artistique*, no ano de 1902.

A figura de Salomé – constituindo-se numa indisfarçável obsessão – preenche inúmeros momentos da obra do cronista carioca. Em *Crônicas e Frases* de Godofredo de Alencar, a serpente do artifício assume contornos que tomam de empréstimo não apenas metáforas peculiares à original wildiana, mas que, do mesmo modo que aquela, aderem à descrição conduzida por Huysmans em torno da Salomé de Gustave Moreau, texto que definiu, seguramente, a inspiração de Wilde, apoderando-se do seu entusiasmo de artista sensual, como relata Carrillo.

No livro *Sésamo*, João do Rio manifesta seu interesse pela dançarina bíblica, a partir de afirmações movidas por miragens de colecionador obcecado: Já andei pelos museus a espiar a aparição de Salomé e colecionei cinquenta e três Salomé. Tal enunciado sem dúvida espelha-se nas transcrições promovidas por Carrillo, a propósito do gosto de Wilde por expandir o conhecimento em torno da iconografia de Salomé.

É bastante provável que, ao se servir da sensibilidade decadentista de Carrillo, João do Rio tenha intensificado igualmente os caprichos enfermiços que tipificam o comportamento de muitos de seus personagens. Estimulado por tal sensibilidade, ele publica em 1910 – sob o título de *Dentro da Noite*<sup>1</sup> – um conjunto de contos, cujos protagonistas parecem modelados a partir das interpretações produzidas por Carrillo em *Las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura*, "notas" que – encerrando o volume *Almas y cerebros* – alinham aspectos das teorias desenvolvidas por Lombroso, entre outros estudos das nevroses. Há indicações de que os arremates da tipologia decadentista de *Dentro da Noite* teriam sido recolhidos por João do Rio diretamente de *Del Amor, del dolor y del vicio*, publicado por Carrillo em 1898, cuja edição definitiva, de 1901, trazia *Prólogo* de Ruben Darío.

Percorrendo miragens textuais do esteticismo wildiano, João do Rio publica em 1919 um conjunto de dezoito contos, onde o estilo do autor alcança o auge do cinismo e da sofisticação (Rodrigues, 1981:11). Prezando o tema do eterno feminino, a sedimentação narrativa de *A mulher e os espelhos* traz por leitmotiv a imagem da Sereia, divisando o sensualismo decadente cujo canto de sedução faz a "Carta-Oferta" comentar: As sereias desencadeiam tais apetites que levam os homens à pobreza e à morte. Fragmento, ao que tudo indica, atravessado pelo conto *O pescador e sua alma*, publicado por Wilde em 1891, assim como pela máxima animada em *Uma mulher sem importância*: A história das mulheres é a história da pior forma de tirania que o mundo já conheceu (Wilde, 1986:689).

<sup>1</sup> - As citações extraídas dos livros de João do Rio *Dentro da Noite* e *A mulher e os espelhos* estão indicadas neste artigo mediante as siglas DN e ME, seguidas do número da página.

Ao intensificar a sede de possessão da mulher romântica, em seu cruzamento do amor com a morte, a imagem da mulher no Decadentismo instituiu Salomé como um dos grandes emblemas finisseculares, presença que – divulgada pela peça de Wilde – levaria João do Rio a formular : Salomé esta em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé. Como observa Richard Ellmann, Salomé, tendo dançado no imaginário de pintores e escultores ao longo de séculos, no século XIX dirigiu seus jogos sedutores à literatura, encontrando ampla receptividade e especial consagração nas páginas dos decadentistas, que coreografariam para ela os passos com os quais deslocariam os códigos da tradição romanesca. Atiçados por essa coreografia, os contos de A mulher e os espelhos tramam no canto da Sereia o coleio da Salomé decadentista. Entrelaçamento em articulação desde o primeiro conto que registra: Devia ter sido assim Salomé. Referência que chancela os textos seguintes, onde – cantando para o naufrágio das vidas – a Sereia/Salomé não apenas devora seus apaixonados, mas especialmente leva-os à loucura.

Para Sabugo Abril, Gómez Carrillo soube – como poucos escritores hispano-americanos – particularizar o temário fim-de-século que encenou Paris como cidade no cosmos ou cosmos da cidade. Verticalizando os jogos dessa experiência, Carrillo firmou-se como cidadão del mundo, como viajero por el mundo. Assim, La Grecia eterna, De Marsella a Tokio, Vistas de Europa, Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón. El encanto de Buenos Aires – dispostos entre outros artigos e livros – montam inúmeros dos “roteiros de viagem” conduzidos por suas páginas. Procedimento que estimulou Unamuno a registrar : Carrillo es un curioso, curioso como un griego; un hombre que percorre países y tierras a la busca de nuevas sensaciones, de novedades en fin (Unamuno, 1967).

Satisfazendo seus próprios anseios por novidades de viajante, João do Rio procurou sintetizar o movimento do “homem que viaja” nas inflexões de um verbo único: “partir”. O único verbo realmente delicioso de todos os dicionários. Partir é a aventura, é o aceno do novo. Na esteira dos deslumbramentos parisienses do escritor guatemalteco, João do Rio fez com que A alma encantadora das ruas seguisse as pistas de El alma encantadora de Paris, arquitetando o artigo Breviário do artificialismo a partir de Los breviaros de la decadencia parisiense, capítulo IX do livro de Carrillo.

Com especiais condições de mostrar pelos traçados da crônica sua atenção ao aceno do novo, Gómez Carrillo não deixou de prestigiar os meneios de escrita que favoreceriam a incorporação do público feminino, receptor que notabilizou um percentual significativo de sua produção. Enfrentando os textos agrupados por Carrillo sob o título de La mujer y la moda, Francisco Javier Blasco esclarece que o autor guatemalteco pretendeu em tais páginas estimular um aprofundamento dos cânones do evangelio de la idolatría femenina, fundamentados por Baudelaire. Desse modo,

ao desenvolver a ocupação de mostrar os truques da maquiagem, os requintes do vestuário, as fabulações da moda, Carrillo pretende construir a imagem de uma mulher que – através do cultivo exquisito de suas gracias, sus miradas, sus sonrisas – pode converter-se no más divino animal de la creación (Blasco, 1990). O ensaísta esclarece que o tema da moda na obra de Gómez Carrillo constitui um pretexto para se construir uma larga reflexão estética, que nos favorece acesso a muitas dos dispositivos que regeram a produção literária entre o ornamentalismo fim-de-século e o ideário moderno.

Como consequência imediata de uma comum filiação a Baudelaire – do mesmo modo que Gómez Carrillo – João do Rio não se esquivou do compromisso de falar para as mulheres, tomando-as como interlocutor especialmente atento. Alçando o poder corrosivo destilado pelas insinuações do fútil, Raúl Antelo observa que a atenção do escritor carioca ao público feminino tem como estratégia uma prática desconstrutora: Seu discurso para as mulheres desconstrói as reverências oficiais numa politização de signo inverso (Antelo, 1989:65). Portanto, percebe-se em João do Rio o esforço de discursos alternativos enquanto reação às postulações da voz autorizada. Com especial fascínio pelo supérfluo, o investimento do cronista nos comentários sobre trajes e perfumes, nos registros sobre a dança e o amor, entre outras referências aparentemente frívolas, enseja um regime de textos que denunciam o propósito de deslocamento, expandindo evidente insubordinação contra os dispositivos disciplinares. Nesse temário, que dinamiza a valorização do fútil sobre o grave, a intenção desconstrutora manejada por João do Rio aproxima-se das preocupações das crônicas de Carrillo, ao flexibilizarem a disposição radicalizadora da función de la trivialidad (Bastos, 1985). Os temas de El flirt, El arte sutil del maquiaje, El alma de los perfumes, entre outros capítulos de El reino de la frivolidad, mereceram do guatemalteco um tratamento que se reproduz pelas mãos de João do Rio nos textos de Variações sobre o flirt, pequeno ensaio de psicologia urbana"; Psicologia urbana. O amor carioca, figurino, flirt, a delícia de mentir, discurso de recepção.

Indiscutivelmente, na prosa de ficção marcadora dos contos de Dentro da Noite e de A mulher e os espelhos, o reaquecimento de matrizes decadentistas atualiza as pistas de um caráter desafiador, mobilizando um coro de escritas capaz de enfrentar o discurso biopolítico e suas técnicas dissuasivas de conduta (Antelo, 1989:66), uma vez que sugere a retirada do corpo do monopólio oficial, para ensaiar com ele uma prática em aberta oposição à planilha reformista e às estratégias triunfantes dos enquadramentos disciplinares a serviço dos empresários da ordem e do progresso.

com a confiança de libertinos e celibatários, estimulando contra a política familiar do Estado o cortejo do prazer gratuito, de condutas improdutivas, que espreguiçam, em alcovas movediças, uma fileira de práticas desertoras da obrigação de resposta ao princípio da procriação. Afrontando os manequins higiênicos, o contista convoca *manequins trágicos que acendem o desejo na forma da noite* (ME:25). Com o temperamento à solta (DN:261), relações ilícitas transmigram desvios intoleráveis. Na ruptura da ordem médica, *habitantes do submundo da saúde e do convívio social* (Costa, 1989) ativam o vulcão das paixões perversas (DN:259), despertam o polvo da luxúria, que lá dentro distende os tentáculos (DN:257). Em efetiva rasura da moral vigente, a obra de João do Rio não fala do namoro, fala do flirt, cínico, canalha, amoral (Antelo, 1989:79) o que reenvia um texto excitado pela frescura das peles, pelos trechos de carne ocultos (DN:262), pela vontade de acanalhamento (DN:262), que gravita em manobras da caçada erótica: nada do contato familiar, mas o deboche anônimo (DN:159).

Num dos contos de *A mulher e os espelhos*, João do Rio promove o encontro dos dois principais dandies que flexionam sua obra: Godofredo de Alencar e Barão Belfort. Personagens-mediadores (Sussekind, 1987) que assumem a função de um narrador-segundo, em cujo tônus existe qualquer coisa de antinatural, *quelque chose d'androgynie, par où il peut séduire infiniment* (Carassus, 1977:254).

Ouvimos de Walter Benjamin que a mais adequada avaliação do final do século XIX textualiza-se ao longo das dicções proscritas, nas ressonâncias de corpos que deslocaram a cena social. Na esteira dos motivos da lésbica, do flâneur, da prostituta, configurou-se igualmente a condição de conduta do dandy decadentista, que passou a assumir o afrontamento trágico, revolucionário e ilusionista pontuado por Baudelaire. Na exortação das primeiras relações entre dandismo e escritura, o narrador decadentista absorveu as vertigens de uma zona limite. Se, por um lado, essa atitude incorporou uma experiência trágica, por outro, formulou um elenco de denúncias, colando à atitude crítica os componentes de uma reação política e social, fazendo com que o dandy decadentista – na redação do contorno de sua diferença – transgredisse os princípios burgueses de valorização do trabalho e do lucrativo, ao brindar o ócio e o prazer, no cortejo do supérfluo e do inútil.

Do aposento liminar do dandy decadentista, o Barão Belfort conduz diversas narrativas de João do Rio, afiando o traço desmoralizante com que sua voz de *navalha recortava na pele dos presentes caricaturas perversas* (DN:63). Tecendo paradoxos, destilando frases de sentido perigoso, dizendo as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção (DN:62), a licenciosidade do velho Barão afiança a fala do *renitente celibatário* (ME:34), enquanto recusa cínica ao matrimônio em toda a sua *aflitiva vulgaridade* (ME:154), repúdio ao exemplar dessa lamentável espécie social a que

denominam marido (ME:33). Num enfoque problematizador das fontes narrativas de João do Rio, Orna Messer Levin considera que a figuração do dandismo na obra do escritor devassa uma postura de denúncia, capaz de desdobrar – em personagens como o Barão Belfort – a revolta contra o oportunismo e os apadrinhamentos nas transações da Primeira República (Levin, 1996:167). A ensaísta reconhece em João do Rio o acento criativo de uma marginalidade própria, que reaquece o dandismo como participação política efetiva. Fiel à herança baudelaireana, o escritor carioca vislumbra na espessura desse comportamento uma forma de divergência, uma reação aos ditames da burguesia brasileira.

Confirmando sugestões de Raimundo Magalhães Junior, verificamos que *Dentro da Noite* assemelha-se a um catálogo de tipos e situações saídos das páginas de Krafft-Ébing, especialmente de *Psicologia sexual*, publicado em 1886. Os sentimentos anormais e obsessões, igualmente desdobrados em *A mulher e os espelhos*, protagonizam, à maneira decadentista, bizantinices cerebrinas, escoando a mania de análise das próprias sensações (DN:250). Nessas obras – percebe M. Guedes Veneu (1987:3) – o léxico de referência ao espaço interior da subjetividade remete à configuração do nervoso. Assim, num efetivo transplante da nevrose do protagonista de *À Rebours*, *crispação de nervos* (DN:32), *ar desvairado* (DN:1), *nervos esgarçados* (DN:33), *pilha de nervos* (DN:72) – atijando sintagmas como *calor no rosto* (ME:140), *suores na fronte* (ME:124), *têmporas a suor frio* (DN:262) – transpiram personagens na confissão de seus apetites (DN:143), ao mesmo tempo que estiolam a empresa dos dispositivos moralizadores, acionados pela nomenclatura médico-higienista em sua tipificação da sanidade.

Em alguns contos, aposentos clandestinos – estimulados por *champagne*, *ether* ou *morphina* (DN:35) – sussurram amores avessos à natureza; conspiram contra o aparato normativo que pretendia regular e higienizar a sexualidade, funcionando como *denúncia de uma sociedade falsamente puritana* (Castelo Branco, 1988:122). Noutros, uma erotografia ousada redige a cidade em dias de suspensão da ordem. A aglomeração do carnaval sacode as *urtigas dos desejos*, a ânsia de *acanalhar-se no anonimato das máscaras* (ME:63). Nas peregrinações pelas igrejas do centro da cidade, a Semana Santa autoriza investidas profanas, onde arde *qualquer coisa de orgíaco* (DN:258), que sentencia: *Um deus morto é a convulsão, é como um sinal de porneia* (DN:259).

Pelas malhas que urdiram a intenção decadentista de prezar no tema da mulher fatal a *vitória do impulso destrutivo sobre o instinto da procriação* (Levin, 1996:179), a trama narrativa desses contos retraza a figura de Salomé nos circuitos da capital brasileira do início do século XX. Como *Eva multiplicada* (ME:55), passou a serpentear o halo de sua dança destruidora, na mesma displicência com que espa-

lhava em alcouces de luxo, boas de plumas, charpas de gaze, sedas de mantos, perfumes (ME:29). Na recirculação do veneno coleado da Salomé decadentista, João do Rio exibiu a serpente do artifício encantando uma claqué de matiz heterogêneo (caixeiros, moços do comércio, aristocratas arruinados...); contudo, ainda que sob a estesia de um labirinto que galvaniza os sentidos (DN:159), o escritor aponta para as condições que entrelaçam a miséria e o bordel, ao acompanhar os passos das jovens mulheres pobres confundidos com os giros das fufias dos pedaços mais esconsos da Rua de S. Jorge (DN:157), com os circuitos das que também mercadejam a carcaça fatigada (ME:28), junto aos destroços da antiga Ucharia (ME:25)

Assim, desacatando a cena autorizada, os contos de João do Rio focalizam redutos que – sob a luz mortiça de lamparinas de azeite – ampliam a correspondência entre o entulho humano e os escombros da cidade velha. Restos indesejáveis, escarnando o subterrâneo da euforia republicana como decomposição que a sociedade medicalizada não pode desodorizar. Ao apontar para o *bas-fonds* da Belle époque, para os becos de seus “mutilados” (Prado, 1982), o escritor carioca desalinha o figurino prescrito pelos mentores da Regeneração, desequilibra os limites retóricos que defendiam a cidade idealizada.

Teatralizando uma versão tropical do *dandy fin-de-siècle*, as narrativas de João do Rio levam a empostação decadentista a incorporar – pelas farsas do ato republicano de ordem e progresso – o espetáculo transformador da arquitetura urbana e social da capital do país, que descrevia, segundo a ótica do sanitarista, o trânsito da cidade “suja e colonial” para a cidade “civilizada e moderna”. Na representação dessa passagem, as atuações de sua escrita redigem as *féeries* que ajuízam o triunfalismo oficial na escalada dos elegantes e poderosos, mas desdobram – por trás dos bastidores e das fachadas (Velooso, 1988:27) – a mirada da auto-caricatura, mensurando a figuração de seu próprio papel como espectador atônito, no oco de um acontecimento projetado como *encenação movediça*, como *ato vertiginoso*. Inflexões que selam com seu leitor um pacto interdisciplinar, onde as rotas da História e da Crítica Literária ativam vias complementares, empenhadas na decifração do imaginário carioca assombrado pelos primeiros fantasmas da Modernidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANTELO, Raúl.(1989). *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre.
- BASTOS, Maria Luisa. (1985). "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad". In: *Sur*, Buenos Aires.
- BLASCO, F. (1990). "La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo". In: *El modernismo: renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones.
- CARASSUS, E. (1971). *Le mythe du dandy*. Paris: Armand Colin.
- CARRILLO, Gómez. (1912). "La concepción de Salomé". In: —. *En plena bohemia*. Madrid: Mundo Latino.
- CARRILLO, Gómez. (1910). "Notas sobre las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura". In: —. *Almas y cerebros*. Paris: Garnier
- CARVALHO, José Murilo de. (1988). "Aspectos históricos do Pré-Modernismo Brasileiro". In *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CASTELO BRANCO, Lucia. (1988). "Amores pré-modernos". In: *O Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- COSTA, Jurandir Freire. (1989). *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal.
- ELMANN, R.(1988). *Oscar Wilde*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FARIA, Gentil de. (1988). *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pennartz.
- GOMES, R. C.(1996). *João do Rio. Velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- KEMPF, R. (1977). *Dandies. Baudelaire et Cie*.Paris: Seuil.
- LEMAIRE, M. (1978). *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Paris: Klincksieck.
- LEVIN, Orna. (1996). *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio* Campinas, SP: UNICAMP.
- MAGALHÃES JUNIOR, R.(1978). *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PEREIRA, Seabra. (1975). *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- PRADO, Arnoni.(1982). "Mutilados da Belle Époque" In: SCHWARTZ, Roberto. (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- RAGO, Margareth. (1985). "De Eva a Santa, a dessexualização da mulher no Brasil". In: *Recordar Foucault. Os textos do Colóquio Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- . (1987). *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- RIO, João do.(1910). *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro.
- . (1990). *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.
- . (1916). *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris/Lisboa: Ailloud e Bertrand.
- . (1917). *Sésamo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- RODRIGUES, J.C.(1981). *João do Rio. Histórias de gente alegre*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SABUBO ABRIL, A. (1986). "Cosmópolis". In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Abril.
- SUSSEKIND, Flora. (1987). *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SYIPHER, W. (1980). *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- TORRES, E. (1956). *Enrique Gómez Carrillo: el cronista errante*. Guatemala: Librería Escolar.
- UNAMUNO, M. de. (1967). "La Grecia de Carrillo". In: —. *Ensayos*. Madrid: Aguilar.
- VELOSO, Monica. (1988). *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- VENEU, M. G.(1987). *O flâneur e a vertigem. Metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Rio de Janeiro: IUPERJ.
- WILDE, Oscar. (1986). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.