

## Verdade estilística e dissimulação romântica: um breve estudo da figuração do amor na literatura de João do Rio

Sebastião Marques Cardoso  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte  
Pau dos Ferros - RN

**Resumo:** Investigaremos, neste artigo, a relação sutil que poderá existir entre o estilo de João do Rio [Paulo Barreto, 1881-1921], tão habilmente defendido pelo narrador, e a representação do amor que, através mesmo do estilo, é vislumbrada. Para tanto, iremos privilegiar momentos da literatura do autor em que a força imanente do estilo, com a maior afetação possível, procura escalonar a diferença com relação ao mundo representado. Observar os limites da *manière* do *dandy* brasileiro poderá, por consequência, auxiliar-nos a desconstruir a farsa da figuração narrativa do amor moderno no contexto da *Belle Époque* nacional. A necessidade de afirmação do estilo em face da vida social mais popular do Rio de Janeiro marcará, enfim, o desejo universalizante da literatura do escritor, em contraste com o latente inconformismo com a realidade sociocultural do País, guardada em si.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. *Belle Époque* carioca. João do Rio. Estilo e representação literária.

**Résumé:** Nous avons enquêter, dans le présent article, la relation subtile qui peut exister entre le style de João do Rio [Paulo Barreto, 1881-1921], si bien défendue par le narrateur, et la représentation de l'amour qui à travers le même style est prévu. Pour cela, nous allons nous concentrer sur les moments de la littérature de l'auteur où la force immanente de style, avec la plus grande affectation possible, cherche à intensifier la différence à l'égard du monde représenté. Respecter les limites de la *manière* du *dandy* brésilien peut par conséquent nous aider à déconstruire la farce de la figuration narrative de l'amour moderne dans le contexte de la *Belle Époque* à l'échelle nationale. La nécessité d'une affirmation du style devant la vie sociale plus populaires de la ville Rio de Janeiro va marquer, enfin, le désir de l'universalisation de la littérature de l'écrivain, contrairement à l'insatisfaction latente avec la réalité socio-culturelle du Pays, sauvé par l'auteur.

**Mots-clés:** Littérature brésilienne. *Belle Époque* de Rio. João do Rio. Le style littéraire et la représentation.

## Introdução

*O Rio, onde tudo é música, desde a poética música dos beijos à decisiva música de pancadaria.*

João do Rio- *A Alma Encantadora das Ruas* (1910)

A importação do mais novo imaginário amoroso, atrelado ao estilo decadista e artenovista, traduz em João do Rio uma maneira móvel e estrangeira de ver a realidade brasileira, acertada do ponto de vista estilístico, mas contraditória, quanto ao alcance da representação social. Sem fixar o olhar exatamente sob um ponto de vista rijo, o escritor carioca adota um olhar que se conforma com o estilo, mas que, de outro modo, reflete tensões profundas quanto à representação da cultura popular, em contraste com os novos hábitos da emergente cultura de elite nacional. Dissemos móvel e estrangeira porque a construção da ideia de amor romântico é um fenômeno dinâmico que se funde na cultura e na literatura ocidental desde suas primeiras manifestações na idade média. (Cf. ROUGEMONT, 2003). No Brasil, a ficção foi amplamente alimentada por um narrador viajante, não-ficcional e europeu. Diante da moldura da paisagem do novo mundo (Brasil), esse narrador fundou uma origem, um começo, um estatuto para si acerca dessa nova paisagem e, por extensão, aos próprios brasileiros. (Cf. SÜSSEKIND, 1990).

É nesse quadro de orientação estrangeira que João do Rio observará a vida social brasileira. Além disso, essa mesma orientação servirá ao escritor carioca como instrumento estético-ideológico, para afirmar os pressupostos e as tensões da elite social brasileira. No pacote cultural dito civilização, João do Rio se posicionará em relação às expressões do sentimento amoroso e também a outras formulações que ele considerará dissonantes ao novo horizonte imaginado na cena urbana carioca. Gostaríamos de lembrar, ainda, que este artigo aborda, dentro da produção de João do Rio, apenas textos onde pudemos reconhecer a representação, ainda que estereotipada pelo autor, da subjetividade afetiva dos pobres.

### **Amor urbano vs. amor popular**

Na conferência “O amor carioca”, presente em *Psicologia Urbana* (1911), o narrador-conferencista João do Rio enumera algumas de suas observações acerca do amor na vida urbana:

- 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 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. (RIO, 1911, p. 34).

Ao passarmos em revista as máximas de João do Rio sobre o amor, podemos notar como o escritor carioca cristaliza e universaliza, no Rio de Janeiro do período, uma dada visão sobre a vida sentimental dos indivíduos. Resumindo o pensamento do autor, embora em outros termos, numa sociedade moderna, os sujeitos estariam orientados a representar conscientemente papéis sociais já pré-definidos, com a principal finalidade de se garantirem dentro da nova arquitetura social em formação. A razão desses indivíduos, melhor conhecidos na literatura do autor como personagens-figurinos, como nós demonstramos em trabalho anterior (cf. CARDOSO, 2011), está intimamente ligada ao decurso da modernidade técnica de inícios do século XX. Com a inserção de artefatos técnicos mais robustos — o automóvel, bem como a ampliação da malha ferroviária no País —, a difusão de inventos de massa mais sofisticados — o cinematógrafo e o fonógrafo — e a popularização de revistas de costumes e do jornal contribuíram imensamente para gerar nas parcelas mais esclarecidas da sociedade carioca uma expectativa bastante grande em relação ao futuro e, sobretudo, uma insegurança muito sintomática em relação ao seu *status quo*. A nova sociedade que se abria ameaçava os costumes das velhas elites ao mesmo tempo em que oferecia oportunidades de ascensão a grupos sociais arrivistas ou deslocados do poder, podendo ser, inclusive, grupos originários das camadas mais populares da sociedade. Pensamos que, junto a todos os elementos materiais e simbólicos importados, que mudavam inclusive o modo de vida das pessoas, importou-se também uma cultura nas relações amorosas que, na leitura de João do Rio (dentro do contexto nacional), foi interpretada como expressão unilateral de classe social.

O novo amor urbano (cosmopolita e de elite), apregoado por João do Rio, dissimula o objeto de desejo, cujo mediador passa a ser também seu oponente: “Todo desejo que se exhibe pode suscitar ou redobrar o desejo de um rival. Faz-se, pois, necessário dissimular o desejo para apoderar-se do objeto”. (GIRARD, 2009, p. 181). Adotando a frieza necessária de um especulador financeiro, o sujeito mantém o desejo em dominar o objeto

amoroso, mas muda a estratégia para a conquista. Ao dissimular, ele assume a postura habilmente cínica de negar discursivamente o desejo como forma de iludir seu mediador e de tornar seu objeto manipulável e submisso.

Nesse sentido, a ascensão do amor urbano em João do Rio aproxima-se da estética do *dandy* e se distancia da representação tradicional do amor no imaginário popular. A frieza indiferente do dândi pode ser notada em todos os escritores de “mediação interna” (cf. GIRARD, 2009), onde o desejo aparece sempre dissimulado. Na literatura de João do Rio, isso também ocorre, mas difundido por representantes da nova cultura de elite do País. Através dessa estética, o objeto de desejo, aparentemente desvalorizado, aparece capturado novamente. Na realidade, o ascetismo forjado do dândi conduz à universalização e industrialização do desejo. A representação do amor em João do Rio é, enfim, extremamente coerente com o estilo adotado, mas do ponto de vista da representação social é ambivalente, pois ao negar sua expressão, apenas mascara o apetite voraz pelo objeto então desejado.

Deduzimos que o amor tão temido ou em vias de extinção de que fala João do Rio é o amor-paixão, já descrito por Stendhal na primeira metade do século XIX. (Cf. JEFFERSON, 1983). Em *De l'Amour*, o escritor francês faz uma análise psicológica e sociológica sobre o sentimento amoroso, classificando-o em quatro categorias. O amor-paixão (*amour-passion*) é idealmente um desejo autêntico e espontâneo que nasce no espírito do sujeito amante. Não espiritualizado, o amor físico (*amour physique*) surge do desejo libidinal pelo objeto. Essas expressões seriam as formas mais elementares do amor. Stendhal percebeu, ainda, maneiras mais complexas de amor na sociedade. O amor-gosto (*amour-goût*) é o amor que imita o amor-paixão, mas apenas como passatempo. Trata-se de um amor fabricado por um sujeito que sabe da falta de autenticidade desse sentimento. O amor de vaidade (*amour de vanité*) representa uma face mais sinistra (e, talvez, por isso mais rica para a literatura) do amor. O amor de vaidade se apresenta como amor-paixão, mas, dissimuladamente, é um amor construído ou orientado para um objeto que se sabe desejado por outros amantes.

Na verdade, mesmo antes de ter escrito os próprios romances, Stendhal antecipou, através do ensaio crítico, uma tendência na literatura que se tornaria majoritária na produção romanesca. Através da observação da transformação da vida social e sentimental da sociedade, muitos escritores, a maioria deles ocidentais, tomaram o amor-gosto e, sobretudo, o amor de

vaidade como os principais sentimentos amorosos da modernidade. Não é por acaso que, de meados do século XIX até certa altura do século XX, prevaleceram escritores em que, nos seus romances, as relações amorosas são delineadas com uma complexidade psicológica em tensão máxima. Veja, por exemplo, as relações amorosas intrincadas das personagens de Marcel Proust [1871-1922]. Pensamos que essa tendência romanesca perdeu fôlego, porém não se esgotou, quando entraram em cena novos romancistas que puseram em xeque o mito de o escritor expor a nu a profundidade psicológica dos seus personagens (e, por extensão, do ser humano). Temos, como principal referência, Albert Camus [1913-1960] e Robbe-Grillet [1922-2008].

É importante salientar que a questão do amor, calculado e visto positivamente como arma de manipulação, foi também combatido na França por escritores tanto da ala conservadora como por aqueles mais revolucionários, que buscavam um sentido ético mais coerente nas relações humanas. No paradigma da moral e do nacionalismo francês, Paul Bourget [1852-1935] integrou uma vertente na literatura e na crítica que, na passagem do século, procurou demonstrar o quanto o amor mundano desintegrava as famílias tradicionais, o espírito religioso do povo e a moral nacional do País. Esse novo amor — apelidado de amor inglês, pois teria sido assimilado das elites inglesas — foi, inclusive, estudado pelo autor em *Physiologie de l'amour moderne* (edição definitiva, 1902). Em outra vertente, Romain Rolland [1866-1944], ao defender uma reeducação ética do espírito, acentuou também a crítica ao comportamento social dos novos tempos com a edição em série de *Jean-Christophe* (2006), obra originalmente publicada em dez volumes, de 1904 a 1912. Essa obra, em linhas gerais, procurou depurar o verdadeiro sentimento humano para que, na ação, o indivíduo não fosse iludido ou se deixasse iludir por falsas bandeiras de emancipação.

Voltando ao contexto brasileiro, João do Rio tomará, entretanto, o amor-paixão do ponto de vista de classe. Daí a constatação de que sentimentos como esse devesse ser algo reprovável no comportamento das pessoas, pois, além de não estar em linha com os novos horizontes sociais, esse sentimento poderia investir no comportamento humano uma irracionalidade visível no indivíduo que o destituiria da representação social forjada para conservar ou afirmar contratos sociais mais vantajosos (financeiramente) no meio social. Em termos práticos, um homem socialmente distinto e rico da sociedade que fosse levado pelo amor-paixão poderia pôr sua fortuna em risco, sendo

forçado a dividir bens e espaço social com uma pessoa alheia ao meio social que frequenta. No sentido inverso, elegantes arruinados, sem se deixar levar também pelo amor-paixão, poderiam cavar novos relacionamentos dentro do próprio meio, como forma de subsistência na classe social. Em ambos os exemplos, o amor-paixão é visto como um valor a ser combatido pelas elites sociais. João do Rio, como porta-voz da nova ideologia de classe em formação, logo discrimina as expressões do amor-paixão, vendo nelas, além de um resíduo patológico, uma origem social subalterna.

Um mito sobre o amor-paixão é culturalmente tomado nos trópicos, para justificar comportamentos sociais ditos modernos pelas elites sociais ao mesmo tempo em que funciona como forma de identificação e demarcação dos espaços de convívio social. O pobre para João do Rio não é simplesmente aquele que vive à margem do consumo material e cultural, é, também, qualquer indivíduo cujo espírito é definido pela imprevisibilidade do amor-paixão. Contudo, é o amor-paixão que interessa à literatura (romântica e decadente), como João do Rio muito bem demonstrou em algumas de suas obras, pois é esse desregramento do sentimento que desestabiliza o Ser. Mas há, também, o amor de vaidade elaborado como artefato discursivo para iludir o Ser, em razão de um interesse não revelado. Esse novo amor irá também aparecer na literatura de João do Rio, sobretudo, naquela que retrata o comportamento amoroso das classes mais elevadas socialmente. Para as elites, o amor-paixão é sinônimo de ritual de aprendizagem e, em certos casos, a figuração de uma tragédia na vida social de um indivíduo. Para os fora da sociedade, o amor-paixão será experimentado como uma epifania sublime e redentora da existência. O sentimento amoroso genuíno seria, assim, um elemento de coesão social, que ilumina existências apagadas e incompreensíveis dos mais variados grupos de subalternos. Falamos de grupos de subalternos na perspectiva de Antonio Gramsci (cf. ROIO, 2007).

Se há uma oposição entre o amor-paixão, visto como característica de pobre, haveria, então, no estrato social, uma proscrição cada vez maior desse sentimento na medida em que os círculos sociais mais ricos se depuram. Nesse sentido, seguindo a ótica do autor, seria possível informar o grau de civilização de um grupo não apenas a partir da situação material em que se encontra, mas, também, de acordo com a maneira pela qual esse grupo se comporta diante da efusão do sentimento amoroso. Se o amor-paixão é um dado positivo para o grupo, temos a representação da subjetividade do pobre.

Se o amor-paixão é um dado negativo para o grupo, temos a representação da subjetividade do rico. Assim, pertencer à classe alta é, em outras palavras, demonstrar socialmente o domínio do recalque do amor-paixão próprio (lado mau). Essa demonstração ocorre através do cultivo do amor-paixão sob o signo da razão instrumental (lado prático). O exercício desse sentimento de forma consciente, dado pelo amor de vaidade, é a diferença na relação social.

Ainda segundo João do Rio, o amor-paixão diminui quando cultura e civilização são maiores. Nesse caso, o sentimento amoroso espontâneo é visto como expressão primitiva ou infantil do indivíduo, que não foi ainda moldado pela cultura, considerada metonímia de civilização. Se refletirmos um pouco mais sobre as máximas do cronista, veremos que o escritor entende cultura e civilização como algo monolítico, que dita normas idiossincráticas e sociais de um grupo específico de indivíduos, marcado, por sua vez, por uma visão cosmopolita sobre relações sociais. Cruza, no discurso de João do Rio sobre o amor, a visão de classe de uma sociedade ávida em assimilar as últimas realizações técnicas e expressões da cultura do ocidente, concebendo-as como valores legítimos e universais, com um subjacente sentimento de inferioridade cultural àquilo que vem de fora. A questão do amor levantada por João do Rio serve como pano de fundo para esconder o quanto os brasileiros se empenharam em apagar os traços culturais tradicionais da sociedade não alinhados à vida social, técnica e cultural da Europa. De pele tropical, mas de máscara ocidental, a elite cultural brasileira se posicionava com ambiguidade no espaço social e cultural: diante do europeu, sentia-se menor, apesar da admiração, por isso, tudo copiava do Outro; diante de seus iguais (nacionais), sentia-se maior, mais civilizada, informando e condenando os hábitos culturais mais populares e mais tradicionais. Essa situação reflete um comportamento mental e psicológico característico de sociedades (pós-) coloniais (cf. FANON, 2008; BHABHA, 1998), em que a dependência cultural e intelectual perpetuou apesar do marco oficial da independência política.

As máximas sobre o amor de João do Rio, como temos sugerido, podem também ser demonstradas na vasta literatura do autor. “Uma criatura, a quem nunca faltou nada!”, do livro de contos *A Mulher e os Espelhos* (1919), parece ilustrar muito bem, dando uma expressão artística particular, as observações acima elencadas. Trata-se de uma história de sado-masiquismo. Dr. Praxedes e Argemiro Leitão, a caminho do enterro de D. Rosa, esposa de Antônio d’Albuquerque, relembram o fato que a levou à morte. Moça pobre, deixou

o luxo e o palacete de Sepúlveda – desembargador que lhe montara uma casa – para viver com Antônio. Passado algum tempo, Antônio adoece, de modo que Rosa redobra suas atenções ao marido enfermo. Contudo, Antônio dizia, e Rosa também reforçava, que não lhe faltava nada. O esposo exigia cada vez mais o sacrifício da esposa, que prontamente o atendia por um longo período. Os amigos perguntavam a ela se lhe faltava alguma coisa, mas ela sempre replicava de súbito que não lhe faltava nada. Porém, certo dia, adoeceu e, conseqüentemente, morreu antes do marido. Expirou, assim, a criatura, a quem nunca faltou nada.

O que mais nos interessa no conto é o espaço onde estão localizados os sujeitos da enunciação – Praxedes e Argemiro – e suas respectivas vozes (cf. BAKHTIN, 1988). A voz social que engendra o diálogo de Praxedes e Argemiro pertence à classe mais culta e refinada da sociedade (que trata com ironia e escárnio os sentimentos e comportamentos populares). Ambos veem em Rosa e em Antônio algo excêntrico e ilógico, a partir do momento em que a moça deixa o luxo para viver com, e posteriormente, em função de Antônio. O amor, portanto, é visto como força reacionária na medida em que pode voluntariamente expor o indivíduo a situações menos favoráveis nas trocas de gêneros, consolidando a posição de escravo frente ao amo.

Assim, Argemiro e Praxedes relativizam os sentimentos universais como o amor e a felicidade. O amor aparece em Rosa como uma forma corrompida que não exige o passado histórico do objeto amado, levando-a a autoflagelação concomitante a uma ilusória sensação de satisfação e felicidade, pois “não lhe faltava nada”. Os sentimentos de Rosa, pouco nobres do ponto de vista de Argemiro e Praxedes, os fascinam justamente por suas poucas aparições no registro social em que se encontram. O egoísmo, o individualismo, por conta do racionalismo, são os sentimentos nobres na sociedade mais culta e refinada, retratada no conto. Para satisfazer a necessidade de ficção, Argemiro e seu amigo vão ao populacho, a um enterro de terceira categoria; pois, assim, vivem os grandes dramas da existência dentro de um automóvel, em disparada, relativizando o tempo, o espaço e, com efeito, os sentimentos que são catalogados pela visão apressada e rápida do motorista. São imagens sucessivas da existência que correm no cortical do condutor, que por ver tantas e muitas vezes repetidas imagens, na sua forma ou no conteúdo, as vê com escárnio e ironia. Porém não reconhece seu desejo infável de colecioná-las, de selecioná-las e de expô-las ricamente num hipotético livro, que é o registro

da imagem paralisada e petrificada pelo tempo e pelo espaço. O condutor da narrativa – o narrador – parece ter sido uma criatura a quem tudo faltou: os sentimentos íntimos, as experiências cotidianas e uma natural e necessária perda do complexo de superioridade em relação aos pobres.

O local em que as personagens Praxedes e Argemiro rememoram a tragédia de Rosa é inusitado se visto dentro do paradigma da literatura brasileira, e típico, dentro da própria configuração estética de João do Rio. Os narradores-segundos estão prostrados confortavelmente nas poltronas de um automóvel em movimento, isentos de qualquer envolvimento com a história narrada. Eis algo recorrente tanto nas crônicas quanto nos contos do autor. Mas a afetação do amor escravo-amo pode aparecer turvada também em outras relações sociais. O apego à vida sentimental e amorosa pode revelar um modo de ser que a emergente cultura de elite pretende negar: ou seja, o apego popular apaixonado às ideias, bem como uma dada aversão àquilo que vem de fora.

### **Outras formulações culturais não civilizadas da vida social brasileira**

Na nova Rio de Janeiro não há lugares para pensamentos originais, tudo se planifica. Já não há mais espaço nem mesmo para os mendigos. Ou melhor, para o mendigo original, chamado Justino Antônio, cuja morte o cronista lamenta:

Era um homem considerável, sutil e sórdido, com uma rija organização cerebral que se estabelecia neste princípio perfeito: a sociedade tem de dar-me tudo quanto goza, sem abundância mas também sem o meu trabalho– princípio que não era socialista mas era cumprido à risca pela prática rigorosa. (RIO, 1911 [Vida Vertiginosa], p. 331).

Esse mendigo era tão particular e original que abominava a ideia de ver-se em letra de forma, mesmo nunca tendo sido visto assim. Nesse sentido, era original porque pertencia a uma época em que pessoas de personalidade forte estavam em extinção, porque negava também a possibilidade de brilhar como reclamo, de representar uma classe social. À margem, Justino conseguia manter-se afastado do programa oficial de modernização da cidade; ser mendigo, para ele, era um modo de vida, não um meio de sobrevivência. Assim, na esfera de mendigo, Justino consegue ser exclusivamente *sui generis* e estável até a morte.

Quando lemos essa crônica, tendo em vista o contexto social do período, deduzimos que João do Rio queria marcar a diferença de valores e de hábitos culturais do mendigo (tido por ele como metonímia hiperbólica de pobre), frente aos novos valores ventilados na cidade, de orientação cosmopolita. Em outro texto, em circunstância diametralmente oposta, João do Rio foca no personagem a ideologia sem ideologia da nova elite social. No conto “O homem da cabeça de papelão”, retirado do livro *Rosário da Ilusão* (in MARTINS, 1971), o personagem principal vence socialmente justamente por não se lembrar de agir com as próprias ideias. Ora, com tudo isso, vemos que a crônica sobre o mendigo, bem como em outros textos do autor, João do Rio traça de maneira caricata e alegórica o espírito da sociedade tradicional, justificando sua inatualidade e fracasso por resistir aos novos pressupostos sociais.

Outro aspecto que liga a população a velhos hábitos é o apego às modinhas e canções. A tese do narrador-cronista-e-jornalista, em “Versos de presos”, de *A Alma Encantadora das Ruas*, é residual – o Brasil é essencialmente poético:

Não há cidadão, mesmo maluco, que não tenha feito versos. Fazer versos é ter uma qualidade amável. Na Detenção, abundam os bardos, os trovadores, os repentistas e os inspirados. São quase todos brasileiros ou portugueses, criados na malandragem da Saúde. A média poética é forte. Desordeiros perigosos, assassinos vulgares compõem quadras ardentes, e há poetas de todos os gêneros, desde os plagiários até aos incompreensíveis. (RIO, 1910, p. 268).

A lista se estende. Existe o autor de modinha Antonio, o poeta erótico Chico Bemtevi, o poeta descritivo José Domingos Cidade que, no cubículo, escreveu *Os Sucessos*, cançoneta repinicada para violão e cavaquinho, e há o considerado mais brasileiro dentre eles, o poeta Carlos F. P. : “Nas suas trovas é insistente a preocupação de que está preso porque é brasileiro.” (RIO, 1910, p. 269). Eis, por exemplo, uma quadra de Carlos F. P. que, segundo o narrador, tem sido a ideia fixa do poeta:

Sou um triste brasileiro  
Vítima de perseguição  
Sou preso, sou condenado,  
Por ser filho da nação. (RIO, 1910, p. 270).

Contudo, embora a maioria dos poetas detentos não faça uma reflexão sobre sua própria condição, há, para o narrador de João do Rio, um sentimento comum que os une: “[...] são patriotas e sofrem injustiça porque nasceram brasileiro.” (RIO, 1910, p. 269).

O sentimento de brasilidade é um aspecto que caracteriza a nação. No entanto, esse mesmo sentimento carrega uma aura de complexo de inferioridade, como que, ao se sentir brasileiro, o indivíduo, então, ficasse de fora das esferas do direito social. Esse complexo, introduzido pelas elites, ao comparar-se sempre com o europeu, permite, então, legitimar a injustiça sobre grupos de indivíduos sob a justificativa de que não são cidadãos plenos, pois são simplesmente brasileiros, mestiços de origem desconhecida (?), pobres sem cultura e civilização. Os poetas, verdadeiros representantes do discurso subalterno (cf. SPIVAK, 2010), são a voz da resistência.

Ao que parece, o acúmulo de poetas e trovadores na casa de Detenção do Rio de Janeiro denuncia e revela uma medida coercitiva de repressão aos costumes populares dessa cidade, como bem atesta o discurso de um poeta não detento, e com o sentimento da elite, ao narrador que deixava a Detenção com “os bolsos cheios de quadras penitenciárias”: “Este país está todo errado. Há mais poetas que homens. Eu, governo, mandava trancafiar metade, pelo menos, ali com castigos corporais uma vez por mês!”. (RIO, 1910, p. 274). Ironicamente, o narrador pensa consigo mesmo que o radical poeta mal sabe que a Detenção já está cheia de poetas.

O narrador-repórter-figurino-e-cronista propõe, em “As quatro idéias capitais dos presos”, a estudar a psicologia dos detentos, descobrindo, com efeito, quatro ideias que comungam entre si. São elas: a crença na monarquia, em Deus, na imprensa e na liberdade. Vamos ver, rapidamente, como o narrador de Paulo Barreto descreve cada uma delas.

Sobre a monarquia, o narrador diz o seguinte:

A primeira, a fundamental, a definitiva, é a idéia monárquica. Com raríssimas exceções, que talvez não existam, todos os presos são radicalmente monarquistas. Passadores de moeda falsa, incendiários, assassinos, gatunos, capoeiras, mulheres abjetas, são ferventes apóstolos da restauração. (RIO, 1910, p. 277-278).

Contudo, não sabem sequer explicar a razão desse amor pela monarquia. A outra ideia dos presos é a crença em Deus: “Rezar, pedir a Deus

a sua salvação, trazer bentinhos ao pescoço, ter entre os seus papéis imagens sagradas, não significa, de resto, regeneração.” (RIO, 1910, p. 278).

Mais adiante, temos a terceira crença:

A terceira idéia quase obsessiva é a imprensa. Há os que têm medo de desprezá-la, há os que fingem desprezá-la, há os que esperam aflitos. O jornal é a história diária da outra vida, cheia de sol e liberdade; é o meio pelo qual saem da prisão dos inimigos, do que pensa o mundo a seu respeito. Não há cubículo sem jornais. (RIO, 1910, p. 280).

A quarta e última crença é a da liberdade: “A quarta idéia, a última, é a idéia fixa, a idéia constante de todos os detentos – escapar, ficar livre, burlar a prisão, apanhar novamente a liberdade.” (RIO, 1910, p. 281-282).

Assim, o narrador pensa um regime de governo embasado nesses quatro princípios citados acima, e conclui: “Um rei perpétuo governaria os vassalos, por vontade de Deus. Os vassalos teriam a liberdade de cometer todos os desatinos, confiantes na proteção divina, e a imprensa continuaria impassível no seu louvável papel de fazer celebridades.” (RIO, 1910, p. 282).

E continua: “Seria quase a mesma coisa que os governos normais – apenas com a diferença da polícia na cadeia, como medida de precaução. Tanto as ideias do povo são idênticas, quer seja ele criminoso quer seja honesto.” (RIO, 1910, p. 282).

Na crônica que acabamos de ver, João do Rio associa o atraso brasileiro à constituição moral e ética do povo brasileiro. Esse, criminoso ou honesto, é monarquista na política, cristão na religião, e ávido por ser celebridade um dia. É claro que João do Rio exagera quando conclui que os detentos têm a ambição de ser famosos na mídia. Na verdade, os presos querem apenas ter voz e, para isso, pensam que o jornal, por exemplo, é o meio mais adequado para isso. Mais uma vez, notamos que o escritor, além de marcar sua diferença em relação ao grupo que retrata, aborda diretamente ideias e comportamentos que julga sinônimos de um Brasil distante do mundo imaginado como adequado aos novos padrões culturais e políticos que ele considera corretos. Há, nesse sentido, certo constrangimento quando o escritor, por exemplo, lê a realidade nacional com as notas colhidas de um cenário europeu em formação.

Do lado exterior da casa de detenção, a rua também inspira a criação de uma gama de poesias anônimas e a produção da literatura atual:

Na literatura atual, a rua é a inspiração dos grandes artistas, desde Victor Hugo, Balzac e Dickens, até às epopéias de Zola, desde o funambulismo (sic) de Banville até o humorismo de Marc Twain. Não há escritor moderno que não tenha cantado a rua. Os sonhadores levam mesmo a exagerá-la, e hoje, devido certamente à corrente socialista [Eugène Sue], há toda uma literatura em que a alma das ruas soluça. (RIO, 1910, p. 30).

O narrador-conferencista cita, *en passant*, Williams Morris, Rimbaud, Bellamy, Gustavo Khan e Wells, bem como os poetas brasileiros Mário Pederneiras e Olavo Bilac.

“A musa das ruas”, conferência que conclui o livro *A Alma Encantadora das Ruas*, procura mostrar como a Musa Épica dos gregos converteu-se na Musa Urbana, ou seja, como a epopeia refugiou-se nas ruas, nos costumes populares do Rio, tornando-se anônima, porém, mais democrática:

A musa urbana, a musa das ruas, que ri dos grandes fatos e canta os seus amores pelas esquinas, nas noites de luar, a musa é a de todo um milhão de indivíduos. Nessas quadras mancadas vivem o patriotismo, a fé, a pilhéria e o desejo da população, desses versos falhos faz-se a sinfonia da cidade, proteiforme e sentimental. A modinha e a cançoneta nascem de um balanço de rede, de uma notícia de jornal, de fato do dia- assunto geral- do namoro e da noite- assunto particular. (RIO, 1910, p. 303).

O narrador-articulista mostra, assim, como a epopeia passou de um gênero culto e erudito ao gênero popular, e fragmentado. No Rio, pois, havia condições muito favoráveis para a sua transformação:

Nesta Cosmópolis, que é o Rio, a poesia brota nas classes mais heterogêneas. A câmara regurgita de vates, o hospício tem dúzias de versejadores, as escolas grozas (sic) de nefelibatas, a cadeia fornada de elegíacos. Onde for o homem lá estará à sua espera, definitiva e teimosa, a Musa. Se tomardes um bonde modesto, encontrareis o palpite do bicho em verso nas costas do recibo; se entraís nos *tramway* de Botafogo, o recibo convida V. ex. numa quadra a ir à Copacabana. Os cafés são focos de micróbio rítmico, os blocos de folhinha, as balas de estalo, as adivinhações dos pássaros sábios, as poliantes (sic), esse curioso gênero de engrossamento tipográfico e indireto, as tabuletas, os reclamos, os jornais proclamam incessantemente a preocupação poética da cidade, o anônimo formidável anseio de um milhão de almas pelo ritmo, que é pulsação arterial da palavra... (RIO, 1910, p. 295-296).

Em seguida, o narrador-articulista cita alguns *modinheiros* famosos dentro da tradição brasileira como, por exemplo, Gregório de Matos, Caldas Barbosa, Antônio Magalhães, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Gonçalves

Dias, Ezequiel e Mello Moraes. Nesse sentido, a modinha chegou a conquistar os salões, conservando-se num ambiente respeitável. Mas foi, sobretudo, na rua que ela se conservou mais autêntica e anônima, dada a sua simplicidade e a sua incontínua transformação: “Os grandes poetas não fazem mais versos para toda gente – o nível intelectual da classe média subiu assim como a proporção geométrica da sua pretensão, e os vates são parnasianos, são simbolistas, procuram a forma sensível e a essência oculta.” (RIO, 1910, p. 304). João do Rio, incansavelmente, procura afirmar a cultura nacional de acordo como o grau de proximidade com a cultura europeia.

Mas a força local, os costumes tradicionais, são tão rigorosos (e ricos) que o próprio cronista se sente forçado a retratar. E continua: “Em compensação brotam na calçada, como cogumelos, os bardos ocasionais da sátira e da paixão; e, varejando botequins e ruelas de Suburra outros Zuzus vamos encontrar em pleno triunfo. Esses vates têm uma só preocupação séria: – cantar.” (RIO, 1910, p. 304). Enfim, o narrador-articulista propõe ver, na *população*, alguns modinheiros populares e suas quadras mais famosas. Cita, por exemplo, os versejadores Geraldo, Eduardo das Neves e Catulo da Paixão. Há quadras em variados tons (irônico, lírico, triste, idílico, dentre outros) e estilos (descritivo, trocista e outros).

Ao final, o narrador-articulista conclui que os poetas que cantam a Musa dos gregos são diferentes em alguns aspectos: “Os poetas não têm versos, têm cavaquinhos, violões e a voz para dobrar e quebrar os nossos nervos. Ao povo basta a cadência, o som sugestivo que chega a atrair crocodilos.” (RIO, 1910, p. 316). Em síntese, podemos dizer que a modernidade dos poetas populares reside em retomar a epopeia grega, mas de uma maneira inusitada: acompanhada de cavaquinhos e cantada de maneira multifacetada. Sem pretensões maiores, João do Rio constata que a vida cultural do povo brasileiro é secularmente híbrida: nem selvagem, nem europeia.

### **Considerações finais**

Recapitulando nosso percurso até aqui, vimos, inicialmente, como João do Rio concebeu o sentimento amoroso em uma de suas conferências. Em “O amor carioca”, notamos não só uma visão externa (estrangeira) acerca do amor como também um postulado universalizante que distinguia a cultura de elite da cultura popular. Na cultura popular, o objeto de desejo não é dissimulado, e sua mediação dá-se por meio de figuras marginais populares,

como uma mulher dominada pelo amor, um detento, um poeta ou mesmo um mendigo. O amor carioca seria, assim, anti-heróico, marginal e avesso ao disfarce.

Na visão de amor proposta pelo escritor, flagrantemente influenciada pela cultura do ocidente, perpassou também uma perspectiva de classe social. Diante das tensões sociais e políticas do período, João do Rio envidou, como vimos em seus textos, uma análise da cultura nacional, dividindo-a basicamente em dois grupos: o dos civilizados (elites sociais) e o dos pobres (subalternos). Neste artigo, focamos, sobretudo, o grupo dos subalternos, mas, como sabemos, a maior parte da literatura do escritor trata da sociedade elegante do Rio. Será tão ou mais classe baixa o grupo que tão ou mais ficar distante do que o autor considera civilização. Desse modo, o amor de Rosa, o apego à originalidade do mendigo, a crença ambígua de ser brasileiro e a música secular que brota no seio do povo serão vistos por João do Rio como expressões da subjetividade de pobre, um entrave cultural interpretado como atraso social. De modo inverso, quanto menos amor, quanto menos originalidade, quanto menos sentimento de brasileiro e quanto menos música popular, mais civilizado e mais europeu, logo, expressão de um sujeito pertencente à elite social e cultural do País.

Enquanto que para os próprios europeus a questão do amor mundano foi sentida como um reenquadramento das bases econômicas e sociais do continente, proposto pelas elites emergentes, para João do Rio, esse amor serviu para dissimular os reais conflitos de poder no País, para esconder, por exemplo, posições monarquistas e republicanas (liberais), na medida em que esse sentimento passou a ser compreendido pelo autor como a figuração legítima do comportamento da elite nacional, em contraste com a cultura popular. Entretanto, percebemos que o escritor brasileiro chegou, em certos momentos, a atacar indiretamente as posições da velha elite (monarquista) através da observação estereotipada do comportamento mental e afetivo dos pobres, profundamente desinformados sobre questões do além-mar, e ainda marcados pelos valores, costumes e comportamentos do período anterior, os quais João do Rio queria vê-los superados.

## **Referências**

- BAKHTIN, M. O plurilinguismo no romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. Trad.: Aurora F. Bernardini *et alii*. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1988.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURGET, P. *Physiologie de l'amour moderne*. Paris: Librairie Plon, 1902.
- CARDOSO, S. M. *João do Rio: espaço, técnica e imaginação literária*. Curitiba: CRV, 2011.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GIRARD, R. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad.: Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- JEFFERSON, A. *De l'Amour et le roman polyphonique*. In: *Poétique*, France, n. 54, 1983.
- MARTINS, L. (org.) *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.
- RIO, J. do *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron, 1909.
- \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. Nova Edição. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.
- \_\_\_\_\_. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.
- \_\_\_\_\_. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.
- ROIO, M. D. Gramsci e a emancipação do subalterno. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 29, 2007, p. 63-78.
- ROLLAND, R. *Jean-Christophe*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- ROUGEMENT, D. de *História do amor no Ocidente*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.